Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung
Amerikanistik Literaturwissenschaft
Erstellt vom 15.11.1999 bis 31.01.2000
Prüfer: Herr Prof. Dr. Martin Schulze

Imagination im Werk Tim O`Briens

Falco Pfalzgraf

Lehramt an Gymnasien
Anglistik / Amerikanistik, Germanistik
Universität Gesamthochschule Kassel

Liebigstraße 6, 34125 Kassel
Tel. 0561 - 87 00 967
E-Mail: falco@pfalzgraf.net

Für meine Eltern
Margot und Manfred Pfalzgraf
die mich
nicht nur während des Studiums
sondern auch in allen anderen Lebenslagen
stets emotional wie finanziell
unterstützt, gefördert und gestärkt haben.

Inhalt

		Seite
Vorbemerkung		4
1.	Tim O`Brien: Leben und Werk	7
2.	*Imagination*: Versuch einer Definition	15
3.	*Imagination* in *Going After Cacciato*	22
3.1	Struktur und Inhalt	22
3.2	Ausprägung und Auslöser der *imagination*	26
3.3	Die Funktionen der *imagination*	30
3.3.1	*Imagination* und Selbstfindung	30
3.3.2	*Imagination* und Kriegswirklichkeit	33
3.3.3	*Imagination* und Entscheidungsfindung	35
3.4	Resümee: *Imagination* in *Going After Cacciato*	39
4.	*Imagination* in *The Things They Carried*	40
4.1	Struktur und Inhalt	40
4.2	Ausprägungen und Funktionen der *imagination*	45
4.2.1	*Imagination* und Kriegswirklichkeit	45
4.2.2	*Imagination* und Entscheidungsfindung	48
4.2.3	*Storytelling* und *imagination*	50
4.2.3.1	Die Suche nach Wahrheit	50
4.2.3.2	Unsicherheiten	54
4.2.3.3	Vergangenheitsbewältigung	57
4.3	Resümee: *Imagination* in *The Things They Carried*	61
5.	*Imagination* in *In the Lake of the Woods*	62
5.1	Struktur & Inhalt	62
5.2	Ausprägung und Funktionen der *imagination*	66

Seite

5.2.1 *Magic* und *imagination* 66

5.2.1.1 John Wades Kindheit 66

5.2.1.2 *Sorcerer* im Vietnamkrieg 70

5.2.1.3 John & Kathy Wade 75

5.3 Resümee: *Imagination* in *In the Lake of the Woods* 81

6. Zusammenfassung 83

Bibliographie 88

Primärliteratur 88

Sekundärliteratur 89

Sonstige verwendete Literatur und Filme 93

Rezensionen 96

Quellen im Internet 101

Anhang:

Erklärung nach §9 Abs. 5 der Verordnung über die Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien 103

Vorbemerkung

> Kritik des Begiffs "wahre und scheinbare Welt".
> Von diesen ist die erste eine blosse Fiktion,
> aus lauter fingierten Dingen gebildet.
> Die "Scheinbarkeit" gehört selbst zur Realität:
> sie ist eine Form ihres Seins; d.h. in einer Welt,
> wo es kein Sein gibt, muss durch den Schein erst
> eine gewisse berechenbare Welt identischer Fälle
> geschaffen werden.
>
> NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht*, 568.

"I`m not a Vietnam writer. Although Vietnam was the impetus and spark for *becoming* a writer, I do not consider myself a war writer"[1], behauptet Tim O`Brien in einem Interview mit Larry McCaffery. Betrachtet man aber die Texte des Autors, so zeigt sich, daß beinahe jedes seiner Werke entweder im Vietnamkrieg spielt oder damit in Verbindung steht.[2] Doch wer genau liest, stellt fest, daß der Vietnamkrieg bei O`Brien immer nur der Hintergrund ist, auf dem der Autor seine allgemeineren Fragestellungen und Themen entwickeln kann. Eine wesentliche Fragestellung dabei ist sicherlich, was unter *courage* zu verstehen sei. Daneben öffnet sich dem Leser aber auch noch ein anderer Themenkomplex: Tagträume der Soldaten, Geschichten, die sie immer wieder und immer anders erzählen, magisch anmutende Begebenheiten und die Frage, was denn Wahrheit sei. Beschäftigt man sich dann näher mit O`Brien, so zeigt sich, daß er eben diesen Themenkomplex auch in Interviews immer wieder erwähnt und in diesem Zusammenhang oft von *imagination* spricht.

Was aber versteht O`Brien unter *imagination*, und wo und auf welche Weise tritt sie in seinem Werk auf? Wodurch entsteht bei O`Brien diese *imagination*, und welche sind ihre Wirkungen? Dies sind Fragestellungen, denen sich die Literaturwissenschaft bislang erst ansatzweise gewidmet hat. Insbesondere Calloway, Couser, Herzog, Kaplan und Schroeder haben dazu bemerkenswerte Arbeiten verfaßt. Die überwiegende Mehrzahl der anderen Kritiker und Rezensenten bezieht sich jedoch stets auf nur ein ausgewähltes Werk O`Briens; nach einem Überblick über mehrere Werke oder gar zum Gesamtwerk sucht man oft vergeblich. "Critical commentary on *Going*

---

1 Larry McCaffery, "Interview with Tim O`Brien", *Chicago Review* (2/1992), S.131. Hervorhebung so im Text.

2 Einzige Ausnahme ist der Roman *Tomcat in Love* (New York: Broadway Books, 1998).

After Cacciato is, of course, both extensive and illuminating [...]"[3], stellt Albert E. Wilhelm ganz richtig fest. Je mehr sich aber O`Briens Werke zeitlich der Gegenwart nähern, desto weniger Sekundärliteratur ist vorhanden. Dieses Faktum gilt vor allem für den vorab genannten, vom Autor unter dem Begriff der *imagination* zusammengefaßten Themenkomplex.

Diese Staatsexamensarbeit beschäftigt sich deshalb mit dem Problem der *imagination* im Werk Tim O`Briens. Es soll dabei erstmals der Versuch unternommen werden, die Problematik werkübergreifend zu behandeln; eine Beschäftigung mit dem Gesamtwerk würde allerdings weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Deshalb wurden aus dem Œuvre O`Briens folgende drei Texte ausgewählt, anhand derer sich dem von O`Brien als *imagination* bezeichneten Themenkomplex genähert werden soll: *Going After Cacciato*[4], *The Things They Carried*[5] und *In the Lake of the Woods*[6]. Dazu wird gleichermaßen sowohl werkimmanent als auch biographisch vorgegangen, um zu verhindern, daß "sich der Erkenntnisradius auf den Wortlaut beschränkt, ohne die von Werk zu Werk jeweils zu bestimmenden biographischen [... u.a.] Einflüsse und Bedingtheiten zu berücksichtigen."[7]

Abschnitt 1 dieser Staatsexamensarbeit gibt zunächst einen Überblick über O`Briens Leben und Werk. Da die Einflüsse der Biographie des Autors in jedem hier behandelten Werk sowohl offensichtlich als auch wichtig sind, wird dieser Bereich in angemessener Breite abgehandelt.

In Abschnitt 2 dieser Arbeit wird versucht, O`Briens Begriff der *imagination* zu definieren. Dazu wird neben allgemeinen Nachschlagwerken vor allem auf Wolfgang Isers Forschungen zur Fiktion und Imagination zurückgegriffen.

Abschnitt 3 fragt nach *imagination* in *Going After Cacciato*. Dazu wird zunächst Inhalt und Struktur analysiert. Im weiteren wird nach Ausprägung, Auslöser und Funktion von *imagination* gefragt. Ein erstes Resümee beendet diesen Abschnitt.

---

3 Albert E. Wilhelm, "Ballad Allusions in Tim O`Brien`s 'Where Have You Gone, Charming Billy?'", *Studies in Short Fiction* (Spring 1991), S. 218.

4 Tim O`Brien, *Going After Cacciato* (London: Flamingo, 1988).

5 Tim O`Brien, *The Things They Carried* (New York: Penguin, 1990).

6 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods* (New York: Penguin, 1995).

7 Metzler Literatur Lexikon, Hg. Günther & Irmgard Schweikle (Stuttgart: Metzler, 1984), S. 476.

In Abschnitt 4 wird der *imagination* in *The Things They Carried* nachgegangen. Auch hier werden zunächst Struktur und Inhalt aufgezeigt; sodann wird nach Ausprägung, Auslöser und Funktion von *imagination* gefragt. Auch hier soll knapp resümiert werden.

Abschnitt 5 dieser Arbeit untersucht *imagination* in *In the Lake of the Woods* und schließt sich im Aufbau den beiden vorigen an. In Abschnitt 6 werden die gewonnenen Erkenntnisse abschließend knapp zusammengefaßt.

Dieser Arbeit ist eine Bibliographie angefügt, die die gesamte für sie verwendete Literatur enthält. Neben der Primär- und Sekundärliteratur findet sich darin jegliche sonstige verwendete Literatur und Filme sowie einige *websites*, also Quellen aus dem Internet.

Das Deckblatt dieser Staatsexamensarbeit ist entsprechend der für sie gültigen Fassung der Verordnung über die Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien gestaltet. Ansonsten entspricht die äußere Form den Anforderungen der MLA[8] unter Berücksichtigung der Angaben des Anglistik-Kompasses, insbesondere bezüglich der Eindeutschung englisch-amerikanischer Abkürzungen in den Fußnoten.

---

[8] Vgl. dazu: *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 3. Auflage, Hg. Joseph Gibaldi & Walter S. Achtert (New York: MLA, 1988), und *The MLA Style Manual*, Hg. Joseph Gibaldi & Walter S. Achtert (New York: MLA, 1985).

1. Tim O`Brien: Leben und Werk

Um ein besseres Verständnis vom Werk Tim O`Briens zu gewinnen, ist es unablässig, seinen biographischen Hintergrund zu betrachten. Besonders in Abschnitt 4.1 dieser Arbeit werden biographische Angaben von großem Nutzen sein. Zudem beruhen viele der im Werk vorkommenden Inhalte auf Kindheitserlebnissen und auf den Erfahrungen während O`Briens Einsatz als Infanterist im Vietnamkrieg. Er sagt, daß "everything I am doing flows out of the life I have led."[9] Im folgenden wird daher Tim O`Briens Lebenslauf dargestellt. Ein besonderes Augenmerk soll auf die in dieser Arbeit zu untersuchenden Werke des Autors gerichtet werden.

Am 1. Oktober 1946 wird William Timothy O`Brien Jr. als Sohn der Grundschullehrerin Ava E. Schultz O`Brien und des Versicherungsvertreters William T. O`Brien in Austin / Minnesota geboren. Er hat zwei Geschwister, eine jüngere Schwester und einen älteren Bruder. Der Vater, ein Alkoholiker, der im Laufe seines Lebens zahlreiche erfolglose Entziehungskuren hinter sich bringt, gibt seinen Kindern nur wenig Liebe und ist aufgrund seines häufigen Alkoholgenusses ein sehr unberechenbarer Mensch. Trotz seiner Alkoholsucht liest O`Briens Vater extensiv, wie auch die Mutter. Früh kommt Tim O`Brien so mit Literatur in Kontakt, die regelmäßig während des *dinner* am Tisch diskutiert wird. Sein größtes Hobby ist die Zauberei: "As a kid, through grade school and into high school, my hobby was magic. I enjoyed the power; I liked making miracles happen."[10] Dieses Zaubern und das damit verbundene Gefühl, die Realität verändern zu können, ist in O`Briens Buch *In the Lake of the Woods* einer der inhaltlichen Schwerpunkte.

Nach der Grundschulzeit findet ein Umzug nach Worthington / Minnesota statt, einem kleinen Ort an der Grenze zu Iowa, der sich selbst *Turkey Capital of the U.S.* nennt. In dieser kleinstädtischen Atmosphäre wächst Tim O`Brien auf, bevor er sich 1964 am Macalester College in St. Paul / Minnesota einschreibt, um *political science* zu studieren.

Während seiner Zeit am Macalester College nimmt er im Sommer 1967 an einem Austauschprogramm mit Prag in der Tschechoslowakei teil, wo er im Rahmen eines

---

9 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien* (New York: Twayne Publishers, 1997), S. 3.

10 Tim O`Brien, "The Magic Show", *Writers on Writing*, Hg. Robert Pack & Jay Parini (London: Middlebury College Press, 1991), S. 175.

Kursprojekts seine erste *novel* schreibt, " a weird spy novel with heavy political overtones and an overlay of cold war politics... It was a terrible piece of work, one which I hope someday I can recover from the Macalester offices"[11], wie er selbst sagt. Im Laufe seiner Studienzeit am Macalester College wird er *student-body president*, "and during the early stages of the Vietnam War he became involved in the anti-war movement".[12] Seine negative Haltung gegenüber dem Vietnamkrieg bringt er häufig in der Universitätszeitung *Mac Weekly* zum Ausdruck, für die er schreibt. 1968 verläßt er das College mit ausgezeichnetem Abschluß: einem B.A. in *political science*, *Phi Beta Kappa* und *summa cum laude*.

Drei Wochen nach dem Universitätsabschluß bekommt O`Brien die Einberufung zum Vietnamkrieg. Trotz seiner Überzeugung, daß dieser Krieg moralisch wie philosophisch nicht vertretbar ist, und trotz häufiger Diskussionen in seinem Freundeskreis unternimmt er keinerlei konkrete Schritte, um der Einberufung zu entgehen: "Instead, foreshadowing the responses of several characters in his novels to similar war-related dilemmas, he turned to imagination and fantasy as a way of dealing with his situation."[13]

Am 14. August 1968 beginnt für O`Brien in Fort Lewis / Washington das *basic training* und anschließend das *advanced individual training*, währenddessen er sich ernsthaft mit dem Gedanken der Desertion vertraut macht und auch erste Schritte dazu unternimmt: "I thought about Canada. I thought about jail. But in the end, I could not bear the prospect of rejection: by my family, my friends, my hometown."[14] O`Brien, der sich aufgrund seiner kleinstädtischen Sozialisation nicht in der Lage sieht, dem dortigen gesellschaftlichen Druck standzuhalten, der im Falle einer Desertion oder Kriegsdienstverweigerung auf ihm lasten würde, geht schließlich nach Vietnam: "I was a coward. I went to Vietnam."[15]

Im Februar 1969 tritt O`Brien seinen dreizehnmonatigen Kriegsdienst in Vietnam an. Stützpunkt ist LZ (*landing zone*) Gator, sieben Meilen südlich von Chu Lai, in der Provinz Quang Ngai. Dieses Gebiet wird von den Soldaten als *Pinkville* bezeichnet.

---

11 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 10 f.

12 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 2.

13 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 13.

14 Tim O`Brien, "The Vietnam in Me", *The New York Times Magazine* (02. Okt.1994), S. 48-57.

15 Ebd.

Hier befindet sich My Lai, bekannt durch die dort am 16. März 1968 von US-Soldaten begangenen Kriegsverbrechen an der vietnamesischen Zivilbevölkerung, die in O`Briens Buch *In the Lake of the Woods* thematisiert werden.

Trotz seiner akademischen Ausbildung gehört O`Brien, der von seinen Kameraden College Joe genannt wird, der Infanterie an; seine Einheit ist der "Third Platoon, Alpha Company, Fifth Batallion of the 46th Infantry, 198th Infantry Brigade, Americal Division".[16] Während des Aufenthalts in Vietnam leidet er unter Gewissenskonflikten: "I despised everything -- the soil, the tunnels, the paddies, the poverty and myself. Each step was an act of the purest self-hatred and self-betrayal [...]."[17] Später wird er verwundet und daraufhin außerhalb des Kampfgebietes eingesetzt. Im März 1970 verläßt der zum Sergeant beförderte O`Brien Vietnam, dreifach ausgezeichnet: Mit dem *Purple Heart*, dem *Bronze Star for Valor* und dem *Combat Infantry Badge*. Die Kriegserlebnisse bilden den Ausgangspunkt für sein späteres literarisches Schaffen. Der Vietnamkrieg wird in *If I Die in a Combat Zone*, in *Going After Cacciato* und in *The Things They Carried* direkt thematisiert, während er in anderen Werken nur Hintergrund der Handlung ist.

Im September 1970 schreibt er sich als *doctoral student* für das Fach *government* an der Harvard University ein. Nebenbei veröffentlicht er zahlreiche Vignetten im *Playboy*, die das Resultat seiner Notizen und Briefe sind, die er während seines Aufenthalts in Vietnam schrieb. Zudem arbeitet O`Brien während seines Studiums für die *Washington Post*, zunächst in einer Nebentätigkeit, die zwei Jahre später zu einer vollen Stelle wird. Dies führt dazu, daß er das Promotionsstudium nach Bestehen der mündlichen Prüfungen ergebnislos beendet. 1973 heiratet er Anne Weller. Er wird von nun an sein Leben ganz dem Schreiben widmen.

Als O`Brien für die *Washington Post* arbeitet, nutzt er seine freie Zeit, um aus den bereits veröffentlichten Vignetten ein Buch zu komponieren, das den Titel *If I Die in a Combat Zone* tragen wird. Dieses Buch, das nicht einfach zu klassifizieren ist, wird 1973 veröffentlicht und unter anderem als "semi- fictionalised anecdotes"[18], als "war

---

16 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 15.

17 Tim O`Brien, "The Vietnam in Me", a.a.O., S. 48-57.

18 *Contemporary Authors, New Revision Series*, Vol. 40, Hg. Susan M. Trosky (Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1993), S. 323 f.

memoir"[19], oder auch einfach nur als "book"[20] bezeichnet. Eric James Schroeder weist darauf hin, daß "on the spine of the book, it says fiction."[21] O`Brien stellt jedoch klar:

> Well, most of *If I Die* is straight autobiography. [...] It`s not fiction. [...] What`s odd about it though, is that a book which I published and intended to be straight autobiography or war memoir is now called novel by everyone, and everyone writes about it as a novel. [...] I tell them it`s not a novel, but really it doesn`t bother me one way or the other.[22]

Traut man dem, was ein Autor in Interviews über sich und sein Werk sagt, so ist *If I Die in a Combat Zone* als *war memoir* zu bezeichnen.

Zwei Jahre später veröffentlicht O`Brien eine *novel* mit dem Titel *Northern Lights*, die er ebenfalls während und nach seiner Zeit bei der *Washington Post* schreibt. Das Buch erzählt von der Heimkehr des Vietnam-Veterans Harvey Perry zu seinem verheirateten Bruder Paul und den folgenden Ereignissen. Beschrieben wird die Bruderbeziehung zwischen Veteran und Zivilist und das in einer Mutprobe endende Spannungsverhältnis zwischen beiden: Eine mehrtägige Skiwanderung in den winterlichen Wäldern Minnesotas, bei der beide in einen Eissturm geraten, tötet sie beinahe und verändert ihr Verhältnis dauerhaft.

Das Buch, das weder bei der Kritik noch beim Publikum besonders gut ankommt, ist bald vergriffen und wird zunächst nicht wieder neu aufgelegt. O`Brien sagt dazu: "*Northern Lights* [...] - that`s a terrible book. I`m embarrassed by it; it`s hard to talk about it. [...] It`s maybe a hundred pages too long."[23] Es ist aber anzumerken, daß das Buch sich durch klaren, einfachen Stil und guten Rhythmus auszeichnet. O`Brien sagt: "I was under two influences, one was Hemingway, one was Faulkner. [...] Unfortunately, there are so many echoes that are Hemingwayesque [...]. I was trying to parody Hemingway."[24] Möglicherweise ist diese stilistische Ähnlichkeit dadurch bedingt, daß O`Brien wie auch Hemingway durch die Tätigkeit als Reporter stilistsch

---

19 *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 152, 4th series, Hg. James R. Giles & Nanda H. Giles (Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1995), S. 144.

20 Don Lee, "About Tim O`Brien", *Ploughshares* (4/1995), S. 198.

21 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", *Modern Fiction Studies* (Spring 1984), S. 136.

22 Ebd.

23 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", *Contemporary Literature* (Spring 1991), S. 2.

24 Ebd., S. 2 f.

stark beeinflußt wurde. "Again," urteilt das *Dictionary of Literary Biography,* "comparisons to the biography of Crane and Hemingway are inevitable - the correspondent as storyteller who hones his spare, athletic prose with the tools of the working newspaperman."[25] Ende 1998 wurde das Buch, nach langer Zeit *out of print*, wieder neu aufgelegt.[26] Seinen Vorsatz löste O`Brien allerdings nicht ein: "Someday, before it`s reissued, I`ll go over it and cut it considerably, especially in the first two-hundred pages."[27]

1976 und 1978 bekommt er den O`Henry Memorial Award, jeweils für eine *short story*, die Teil seines 1978 erstmals veröffentlichten Buchs *Going After Cacciato* ist. Auch bleibt er seiner Art Bücher zu schreiben treu:

> "I have a peculiar way of approaching books: I try to make chapters into independent stories - that is, I like my chapters to have beginnings, middles and ends. There are two reasons for this. One is very practical: I can publish chapters as stories in magazines. This has the advantage of making money, and also of testing things out, getting responses from magazine editors and readers."[28]

1979 wird *Going After Cacciato* mit dem National Book Award ausgezeichnet; "[it] won the National Book Award in 1978 [sic!] over John Irwing`s highly celebrated *The World According to Garp.*"[29] Da das Buch, von dem es auch eine deutsche Übersetzung[30] gibt, in dieser Arbeit untersucht wird, braucht es hier nicht weiter dargestellt zu werden.

1985 veröffentlicht O`Brien seine nächste *novel* mit dem Titel *The Nuclear Age*. Das tragikomische Buch spielt auf zwei Ebenen, Gegenwart und Erinnerung. In der Gegenwart baut Protagonist William Cowling, vor Angst dem Wahnsinn nahe, im Garten seines Hauses einen Atombunker. Währenddessen schaut er zurück auf sein Leben, das seit seiner Kindheit bestimmt ist von panischer Angst vor dem Ausbruch eines Atomkrieges. Hier werden Ähnlichkeiten zu früheren Werken O`Briens offenbar: Zum einen taucht das schon in *Northern Lights* verwendete Motiv eines aus Angst vor einem Atomkrieg im Garten gebauten Atombunkers erneut auf; zum

---

25 *Dictionary of Literary Biography*, a.a.O., S. 143.
26 Tim O`Brien, *Northern Lights* (London: Flamingo, 1998).
27 Larry McCaffery, "Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S.138.
28 Ebd., S. 137.
29 Daniel L. Zins, "Imagining the Real: the Fiction of Tim O`Brien", *Hollins Critic* (6/1986), S. 2.
30 Tim O`Brien, *Die Verfolgung* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1981).

anderen erinnert der Aufbau des Buches wegen der verschiedenen, deutlich von einander getrennten Erzählebenen an *Going After Cacciato*. Auch das Verdrängen von Ängsten wird wieder thematisiert.

Bei der Kritik fiel *The Nuclear Age* allgemein durch: "The reviewers were not always kind to *The Nuclear Age*"[31]. Dies kann daran liegen, daß das Buch an O`Briens letztem Werk, an *Going After Cacciato*, gemessen wurde und sich von diesem stark unterscheidet. O`Brien sagt: "I was trying to write a comedy, basically, and a book that was funny, and I think the real difference between *The Nuclear Age* and the earlier works is tone. It had a more comedic tone to it. I`m not sure people cared for that."[32]

Zwischen 1986 und 1990 wird O`Briens *short fiction* in zahlreichen Magazinen veröffentlicht, z.B. in *Harpers*, *McCall`s*, *Esquire*, *Playboy*, *Granta*, und *Gentleman`s Quaterly*[33]. 1989 bekommt O`Brien für eine *short story*, die Teil seines nächsten Buches ist, den National Magazine Award.

The Things They Carried, 1990 veröffentlicht, wird Finalist für die Vergabe des *Pulitzer Prize*. 1992 wird es in Frankreich mit dem *Prix du Meillieur Livre Étranger* ausgezeichnet. Auch eine Übersetzung ins Deutsche[34] existiert.

Bei *The Things They Carried* fällt eine Klassifizierung schwer: Handelt es sich um Autobiographie, um eine Sammlung von *short stories* oder um einen Roman? Eine Frage, die zu beantworten ist, wenn das Buch in dieser Arbeit detaillierter untersucht wird.

Eine wichtige Station in Tim O`Briens Leben und Werk ist "the emotional return to Quang Ngai Province and My Lai in February 1994."[35] Das literarische Resultat dieser Reise ist der *essay* "The Vietnam in Me"[36], in dem O`Brien versucht, die Kriegsverbrechen von My Lai aufzuarbeiten. Zudem gibt O`Brien viel über sein Privatleben preis. Erstmals spricht er über die Nachwirkungen des Vietnamkriegs bei sich:

---

31 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 6.
32 Ebd.
33 Vgl. Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 1.
34 Tim O`Brien. *Was sie trugen* (München: Luchterhand, 1999).
35 Tim O`Brien, "The Vietnam in Me", a.a.O.Ebd., S. 21.
36 Ebd.

> Last Night, suicide was on my mind. [...] For some time, years in fact, I have been treated for depression, $8,000 or $9,000 worth. I [...] keep my eyes off the sleeping pills. The days are all right. [...] Talk about bad dreams. One year gave me enough to fill up the nights. [...] For too many years, I've lived in paralysis -- guilt, depression, horror, shame -- and now it's either move or die. Over the past weeks, at profound costs, I've taken actions with my life that are far too painful for any public record.[37]

Kurz nach der Vietnamreise kommt es 1992 nach 22 Ehejahren zur Scheidung von Tim O'Brien und seiner Frau Anne. Eheprobleme und eine Phase der Trennung gab es schon früher; O'Brien berichtet darüber in "The Vietnam in Me".[38]

Diese Erfahrungen, Trennung und Kriegsverbrechen, sind das Rohmaterial zu O'Briens nächstem Buch, *In the Lake of the Woods*. Veröffentlicht 1994, wird das Buch ein Jahr später mit dem "James Fenimore Cooper Prize for best novel based on a historical theme"[39] ausgezeichnet. Das Buch ist Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, weshalb in diesem Kapitel nicht weiter darauf eingegangen wird.[40]

O'Briens bisher letztes Buch erschien im Oktober 1998 und nennt sich *Tomcat in Love*[41]. Es handelt sich um einen komödienhaften Liebesroman, auf den hier wegen der gänzlich anderen Thematik nicht eingegangen wird.

Die genannten Bücher existieren teilweise in vom Autor neu überarbeiteten Fassungen. Die vorgenommenen Änderungen betreffen zumeist nur stilistische Aspekte; am Inhalt ändert sich dadurch wenig oder nichts. Herzog schreibt dazu:

> O'Brien tenaciously revises his prose, whether for the first edition or for a later edition, to the points where he scrutinizes every word and mark of punctuation. Consequently, the changes in subsequent editions of his books often have little to do with with the further development of themes or ideas but relate to details of clarity and style - avoiding monotonous rhythm or eliminating the distracting repetition of words such as *and* or *the* [...].[42]

Neben den genannten Büchern hat Tim O'Brien zahlreiche kürzere Prosatexte veröffentlicht, teils *fiction*, teils *autobiography*. Diese sind oftmals Teile der späteren Bücher, als eine Art *work in progress*. Sie im einzelnen aufzuführen würde den

---

37 Tim O'Brien, "The Vietnam in Me", a.a.O., S. 48-57.

38 Vgl. Ebd.

39 Tobey C. Herzog, *Tim O'Brien*, a.a.O., S. 1.

40 Auch hiervon existiert eine deutsche Ausgabe: Tim O'Brien, *Geheimnisse und Lügen* (München: Luchterhand, 1995).

41 Tim O'Brien, *Tomcat in Love* (New York: Broadway Books, 1998).

42 Tobey C. Herzog, *Tim O'Brien*, a.a.O., S. 23. Hervorhebung so im Text.

Rahmen dieser Arbeit sprengen; zudem scheint auch ausgewiesenen Bibliographen[43] das komplette Œuvre nicht bekannt zu sein. Auch existiert zu O`Briens Kurzprosa so gut wie keine Sekundärliteratur. Albert E. Wilhelm bringt es auf den Punkt: "[...] O`Brien`s early short stories have been largely ignored."[44]

---

43 Vgl. dazu z.B. Catherine Calloway, "Tim O`Brien: A Checklist", *Bulletin of Bibliography* (3/1991), und: Catherine Calloway, "Tim O`Brien (1946-): A Primary and Secondary Bibliography", *Bulletin of Bibliography* (9/1993).

44 Albert E. Wilhelm, "Ballad Allusions in Tim O`Brien`s 'Where Have You Gone, Charming Billy?'", a.a.O., S. 218.

2. *Imagination*: Versuch einer Definition

Um *imagination* zu definieren, wird neben allgemeinen Nachschlagwerken vertiefend Wolfgang Isers Forschung zur Fiktion und Imagination vorgestellt. Danach werden Tim O'Briens Äußerungen zum Thema *imagination* hinsichtlich des zuvor Erarbeiteten untersucht, um abschließend einen Vergleich vorzunehmen.

Die Brockhaus-Enzyklopädie faßt sich kurz: "Einbildungskraft, Fantasie, bildhaftes Denken; die Fähigkeit, sich abwesende Gegenstände, Personen, Situationen in Form von Vorstellungen zu vergegenwärtigen."[45] Hier wird nur eine einzige Beschreibung geliefert: Imagination als Fähigkeit, als geistige Kraft, die zu vergegenwärtigen vermag, was nicht sensorisch wahrnehmbar ist. Dies betrifft zunächst die räumliche Dimension: Sensorisch nicht wahrnehmbar in dem Sinne, daß etwas oder jemand bei zeitlicher Kongruenz nicht zugegen ist. Hinzu kommt die zeitliche Dimension: Sensorisch nicht wahrnehmbar im Sinne von etwas vergangenem oder zukünftigem.

Die Beschreibung der *Encyclopedia Americana* erstreckt sich über zwei Seiten, trifft aber grundsätzlich nur zwei Unterscheidungen. Zunächst wird die *imitative imagination* erklärt; Kernaussage dieses Abschnitts ist: "Imitative imagination, which Coleridge called 'fancy', is very close in meaning to memory and refers to the reconstruction in the mind of past events."[46] Diese Definition bezieht sich ausschließlich auf die Vergangenheit und bereits Geschehenes, was auch die beteiligten Personen mit einschließen dürfte. Gegenwart und Zukunft werden hier offenbar außer acht gelassen.

Ein weiterer Abschnitt erklärt die *creative imagination*: "Creative imagination is related to thought or reasoning and involves the restructuring of previous sensory impressions. [...] Creative imagination may take many forms, one of the more common of which is *daydreaming*."[47] Hier wird eine Verbindung zwischen Nachdenken und logischen Denken geknüpft, durch die es zur Neuanordnung von

---

45 *Brockhaus. Die Enzyklopädie*, 20. Auflage, Band 10 (Mannheim & Leipzig: Brockhaus, 1997), S. 421.

46 *The Encyclopedia Americana*, Band 14 (Danburry: Encyclopedia Americana Corporation, 1980), S. 797.

47 Ebd., S. 798. Hervorhebung so im Text.

bereits gewonnenen Sinneswahrnehmungen kommt. Als ein Beispiel wird der Tagtraum genannt, der keinerlei räumlich-zeitlichen Restriktionen unterliegt.

Beide Beschreibungen vereinen den Gedanken, daß Imagination eine Fähigkeit ist, die zeitlich wie räumlich abwesende Dinge, Personen und Geschehnisse ins Bewußtsein rufen kann und, sofern man eine erweiterte Bedeutung von 'vergegenwärtigen' zuläßt, auch in der Lage ist, diese neu zu strukturieren.

In den 80er Jahren erarbeitete Wolfgang Iser seine Standardtheorie zu den Themen Realität, Fiktion und Imagination. Hier soll nun auf zwei seiner Werke eingegangen werden.

Im ersten Kapitel von *Das Fiktive und das Imaginäre*[48] stellt Iser fest, daß die Opposition von Fiktion und Realität zum Elementarwissen eines jeden Menschen gehört und daß die Unterscheidung von 'real' und 'fiktiv' somit quasi Teil des allgemeinen Sprachgebrauchs ist. Iser zweifelt nun daran, daß diese allgemeinsprachlich gebrauchte Opposition denn auch bei der Unterscheidung von Texten sinnvoll sei. Man müsse fragen, ob fiktive Texte wirklich nur fiktiv seien und ob jene, die man nicht als fiktiv bezeichnet, denn tatsächlich ohne Fiktionen sind. Eine Frage, deren Legitimität sich nicht abweisen läßt. Iser bezweifelt deshalb die Tauglichkeit der Begriffe 'real' und 'fiktiv' als Unterscheidungsmerkmale von Texten. Vielmehr, so Iser weiter, werden in einem Text Realität und Fiktion zu einander in Beziehung gesetzt, anstatt einander auszuschließen. Daher schlägt Iser vor, "das geläufige Oppositionsverhältnis durch die Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären abzulösen, um vor diesem Hintergrund das Fiktive des fiktionalen Textes in den Blick zu bringen."[49]

In Isers Aufsatz "Fiktion / Imagination"[50] heißt es, daß man "die Fiktion als eine Tätigkeit charakterisiert, während die Imagination immer als ein *menschliches Vermögen* gegolten hat.[51] Hier, wie auch in den Beschreibungen der *Brockhaus Enzyklopädie* und der *Encyclopedia Americana*, wird Imagination also als eine geistige Fähigkeit bezeichnet. Doch wo wird diese offenbar, und auf welche Weise? Iser führt aus,

---

48 Vgl. zu diesem Absatz: Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (Frankfurt a.M.: Surkamp, 1993), S. 18-23.

49 Ebd., S. 19.

50 Wolfgang Iser, "Fiktion / Imagination", *Fischer Lexikon Literatur*, Band 1, Hg. Ulfert Ricklefs (Frankfurt a.M.: Fischer, 1996), S. 662-679.

51 Ebd., S. 668. Hervorhebung so im Text.

> daß es imaginäre Anteile schon in der Wahrnehmung, in jedem Falle aber in den Vorstellungen, Tagträumen, Träumen und Halluzinationen gibt. Sie alle sind unterschiedliche Gestaltprägungen, durch die Imaginäres in eine erfahrbare Existenz gelangt. Als *Vorstellung* ist es die Vergegenwärtigung von Abwesendem, gelenkt von Wissen und Erinnerung; als *Traum* die Gefangenschaft des Träumenden in der Fülle seiner Bilder, als *Tagtraum* das Verlöschen von Gestalten zu reiner Immanenz, und als *Halluzination* überschwemmtes Bewußtsein.[52]

Die in den beiden zitierten Nachschlagewerken gegebenen Beschreibungen des Begriffs 'Imagination' beinhalten insofern ansatzweise die Ausführungen Isers, als daß Imagination als menschliche Fähigkeit definiert wird; übereinstimmend werden auch Vorstellung und Tagtraum als mögliche Ausformungen der Imagination genannt. Iser wird jedoch wesentlich präziser: Seiner Meinung nach ist Imagination nur anhand des Kontextes, innerhalb dessen sie auftritt, definierbar. Sie muß folglich anhand ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen definiert werden.

Über die Aktivierung der Imagination sagt Iser: "Das Imaginäre ist *kein sich selbst aktivierendes Potential*, sondern bedarf der Mobilisierung von außerhalb seiner."[53] Ferner verweist er darauf, daß es eine wechselseitige Beziehung zwischen der Imagination und den sie auslösenden Instanzen gibt:

> So sehr die genannten Komponenten Imaginäres zur Gestalt seines Erscheinens erwecken, so unverkennbar erfahren sie ihrerseits eine Veränderung, wann immer sie Imaginäres mobilisieren. [...] Das Imaginäre [...] entfaltet sich als Spiel mit seinen Aktivierungsinstanzen.[54]

So kann beispielsweise Erinnerung Imagination auslösen, die wiederum die Erinnerung beeinflussen oder gar verändern kann.

Stephen Kaplan bemerkt mit Blick auf Tim O`Brien: "memory, imagination and storytelling are three words that summarize his major concerns as a writer."[55] Anhand von Äußerungen O`Briens soll nun der Versuch gemacht werden herauszuarbeiten, was er unter *imagination* versteht und welche Funktion diese in seinem Werk erfüllt.

Zunächst ist anzumerken, daß Tim O`Brien ganz im Sinne Isers[56] *imagination* als Funktion bzw. Prozeß, also als etwas Dynamisches zu verstehen scheint. Für diesen Prozeß hat O`Brien verschiedene Bezeichnungen, die er offensichtlich als quasi

---

52 Ebd., S. 671. Hervorhebungen so im Text.
53 Ebd., S. 673. Hervorhebungen so im Text.
54 Ebd., S. 672 f.
55 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 9.
56 Vgl. Wolfgang Iser, "Fiktion / Imagination", a.a.O., S. 669.

synonym verwendbar betrachtet: "Whatever we call this process - imagination, fantasy, self-hypnosis, creativity - I know from my own life that it is both magical and real."[57] Gemein mit Iser hat diese Aussage, daß Fantasie als Ausprägung der Imagination angesehen wird. Doch wie kommt es, daß O`Brien hier das Wort *magical*, scheinbar in Opposition zu *real*, verwendet?

In *Contemporary Authors* wird das Werk O`Briens verglichen mit "the magical realism of contemporary South American novelists"[58]. In einem Interview von Eric James Schroeder darauf angesprochen, ob O`Brien von Garcia Marquez beeinflußt worden sei, verneint er dies: "I haven`t read him."[59], und auf Schroeders ungläubige erneute Nachfrage bestätigt O`Brien nochmals, daß er Garcia Marquez nicht gelesen habe. Dieses Interview fand im August 1982 statt.[60] Seltsam ist, daß O`Brien in einem Interview mit Larry McCaffery, das drei Jahre früher, nämlich im April 1979, gemacht wurde[61], genau das Gegenteil behauptet. Gefragt, ob er Garcia Marquez schon gelesen hatte, als er *Going After Cacciato* schrieb, antwortet O`Brien: "Yes, and Borges, too, but just dabbling. To me, *all* realism should be magical. All reality *is* magical."[62] Auch wenn sich O`Brien hier in seinen Aussagen widerspricht, muß festgehalten werden, daß er *magic* und *realism* nicht als Gegensätze betrachtet, sondern als jeweiligen Teil des anderen. Er hat seine eigene Definition von *magical realism*: " 'Magical realism' is shorthand for imagination and memory and how they interlock [...]."[63]

Dieser Gedanke der Interdependenz von *memory* und *imagination* taucht bei O`Brien häufiger auf: "A main theme of his writings is that people create and live their lives with the help of memory and imagination."[64] Im Interview mit Naparsteck führt O`Brien später weiter aus: "that random stuff that you`ve forgotten will be rearranged by your imagination into a new kind of experience."[65] Hier wird erstmals gesagt, welche Folgen diese Interaktion von *memory* und *imagination* hat: eine

---

57 Tim O`Brien, "The Magic Show", a.a.O., S. 179.

58 *Contemporary Authors,* Vol. 85-88, Hg. Frances Carol Locher (Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1980), S. 438.

59 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", a.a.O., S. 139.

60 Vgl. ebd., S. 135.

61 Vgl. Larry McCaffery, "Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S.130.

62 Vgl. ebd., S. 142. Hervorhebungen so im Text.

63 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 8.

64 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien,* a.a.O., S. 9.

65 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 10.

Neustrukturierung der Erinnerungen. Die Parallelen zu Isers Theorie sind unverkennbar: *memory* löst *imagination* aus, die dann wiederum die Erinnerungen beeinflußt, was bis hin zur Veränderung letzterer führen kann.

Liest man O`Briens *essay* "The Magic Show", so scheint es zunächst, als ob O`Brien *magic* in Opposition zu *reality* sehen würde; doch liest man genauer, so stellt man fest, daß dies nicht tatsächlich der Fall ist. Im Zusammenhang mit seiner Kindheit, als Zaubern sein größtes Hobby war, kommt er auf *magic* zu sprechen und sagt, daß er später das Zaubern zugunsten des Schreibens aufgab: "I stopped doing magic - at least of that sort. I took up a new hobby, writing stories. [...] You shape your own universe [...], always hoping to create or re-create the great illusions of life."[66] Wenig später spricht er von der "magic show of the imagination"[67].

Bedauerlicherweise ist O`Brien nicht sehr präzise, wenn es um Begriffsunterscheidungen oder Definitionen geht. Dies mag daran liegen, daß er einen starken *practical approach* hat und sich eher theorie- und interpretationsfeindlich gibt. Man kann aber feststellen, daß bei O`Brien der Begriff *magic* nicht in Opposition zu *reality* steht, sondern synonym für *imagination* gebraucht wird bzw. als eine Ausprägung der *imagination* gesehen wird.

Eine Funktion, die O`Brien der *imagination* zuspricht, ist, wie bereits dargelegt, das Ordnen von Erinnerungen, was bis hin zu einer Neuordnung im Sinne einer Umstrukturierung, also einer Veränderung, gehen kann. Eine weitere Funktion ist die Suche nach Wahrheit: *finding truth*. Herzog vermutet: "perhaps imagination functions most significantly in his books as a heuristic tool and as a means of arriving at truth [...]."[68] Damit ist Herzog insofern zuzustimmen, als daß O`Brien über einen seiner Charaktere sagt: "It`s the exercising of his imagination that gets him at the truth. [...] I think exercising the imagination is the main way of finding the truth [...]."[69]

Imagination kann also als Mittel zur Wahrheitsfindung dienen. O`Brien gibt aber zu bedenken, daß die Wahrheit möglicherweise mehr ist als eine bloße Ansammlung von Fakten. Er unterscheidet deshalb zwischen *story-truth* und *happening-truth*. Herzog schreibt von " 'noble lies' created by a writer`s imagination [which] become

---

66 Tim O`Brien, "The Magic Show", a.a.O., S. 176.
67 Ebd., S. 177.
68 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 29.
69 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 10.

vehicles for arriving at a higher level of truth [...].[70] O`Brien spricht in diesem Zusammenhang von "letting one`s imagination highten detail" und von "trying to produce story detail" sowie von einem "sense of hightened drama" und sagt: "In a way, of course, it`s a lie, a kind of embellishing, but you`re trying to get at a deeper truth. Truth doesn`t reside on the surface of events. [...] You tell lies to get at the truth."[71] Dasselbe sagt er anläßlich eines Kongresses der Asia Society:

> I think [...] all of us, whether we write nonfiction, poetry or fiction, we rely partly on fact and experience and partly on imagination. In writing nonfiction or fiction, we`re aware that we`re editing; we`re aware that our subjects are exaggerating to get a larger truth [...]. [W]e`re after a kind of truth or clarity.[72]

Zunächst sagt O`Brien, daß es notwendig sei zu lügen, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Später ersetzt er *lie* durch *imagination*.

An dieser Stelle beginnt sich der Kreis zu schließen. Wie oben dargelegt, nennt O`Brien neben *fantasy* und *magic* auch *creativity* als Ausprägung der *imagination*. Die schriftstellerische Tätigkeit, welche von ihm als *storytelling* bezeichnet wird, zählt natürlich auch zur *creativity* und ist somit eine weitere Ausprägung von *imagination*. Dazu bemerkt Kaplan: "O`Brien equates fiction and storytelling with exploration and discovery. [...] O`Brien believes that storytelling truth is often truer than 'truth'."[73] Dem *storytelling*, welches nach O`Brien eine weitere Ausprägung der *imagination* ist, kommt damit eine weitere Funktion zu, denn, so Herzog: "For O`Brien, memory and imagination are avenues toward exploring possibilities, solving problems, making choices and creating stories." O`Brien selbst sagt dazu: "[Imagination] influences in a major way the kind of real-life decisions we make [...]. [We] imagine our futures and then try to step into our own imaginations [...]."[74] *Imagination* kann also auch dem Erkunden von Möglichkeiten dienen, die man dann 'durchspielt', um Probleme zu lösen oder Entscheidungen zu treffen.

---

70 Vgl. Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 29.

71 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", a.a.O., S. 140 f.

72 Timothy J. Lomperis, *Reading the Wind. The Literature of the Vietnam War* (Durham: Duke University Press, 1987), S. 53 f.

73 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 11.

74 Timothy J. Lomperis, *Reading the Wind. The Literature of the Vietnam War*, a.a.O., S. 48.

Ständige Begriffsvermischungen bei Tim O`Brien machen es nicht leicht, seine Definition von *imagination* scharf zu konturieren. Dennoch kann als gesichert gelten: Übereinstimmend mit Iser sieht O`Brien *imagination* als Funktion oder Funktion in einem Prozeß an. Ausgelöst und beeinflußt wird dieser von verschiedenen Faktoren, z.B. *memory*. Auch dies geht konform mit Isers Theorie. Ausprägungen der *imagination* sind bei O`Brien beispielsweise *daydreaming, storytelling, fantasy* und *magic*. Isers Beispiele dafür sind u.a. 'Vorstellung' und 'Tagtraum'; auch hier kann von einer gewissen Übereinstimmung gesprochen werden. Als Funktionen der *imagination*, bzw. der verschiedenen Ausprägungen selbiger, können im wesentlichen drei genannt werden: Erstens das Ordnen, bis hin zum Neuordnen im Sinne einer Umstrukturierung. Zweitens das Auffinden einer über die reinen Fakten hinausgehenden Wahrheit, und drittens das Entdecken und Ausprobieren von Möglichkeiten und Alternativen mit dem Ziel der Problemlösung. Folglich kann O`Briens Begriff der *imagination* gleichbedeutend mit Isers Definition verwendet werden.

3. *Imagination* in *Going After Cacciato*

3.1 Struktur und Inhalt

Going After Cacciato besteht aus 46 Kapiteln, wobei auffällig ist, daß 10 Kapitel denselben Titel tragen: "The Observation Post". Die Ereignisse dieser Kapitel sind, obwohl ungleichmäßig im Roman verteilt, doch streng chronologisch geordnet. In beinahe jedem der 10 Kapitel wird die Uhrzeit genannt. In Kapitel 2, dem ersten "Observation Post"-Kapitel, liest man: "He checked his watch. It was not quite midnight."[75], und in Kapitel 45, dem letzten dieser Kapitel, heißt es: "Six o`clock now."[76] Die Geschehnisse umfassen also die Dauer von etwas über sechs Stunden. Dieses Faktum konstatiert auch Hölbling, wenn er schreibt: "An Erzählzeit durchmessen sie die Dauer einer sechsstündigen Nachtwache an der Küste Quang Ngais von Mitternacht bis zum Morgengrauen."[77] Innerhalb dieser sechs Stunden hält der Protagonist, ein Soldat namens Paul Berlin, während des Vietnamkrieges auf einem Turm Nachtwache:

> He [...] leaned against the wall of sandbags, touched his weapon, then gazed out at the strip of beach that wound along the curving Batangan. Things were dark. Behind him, the South China Sea sobbed in against the tower`s thick piles; before him, inland, was the face of Quang Ngai.[78]

In allen 10 Kapiteln gibt es Verbindungen zu den anderen Teilen des Buches, so beispielsweise zur erinnerten Vergangenheit. Hier werden rückblickend Paul Berlins Erinnerungen offenbar: "Oscar`s birthday had been in July. In August, Billy Boy Watkins had died of fright - no, June. That was in June."[79] Dieser Vorfall, der Tod Billy Boys, wird später in Kapitel 31, "Night March", detailliert beschrieben.

Andere Teile der "Observation Post"-Kapitel haben stark metafiktionalen Charakter. Paul Berlin denkt über seinen Tagtraum[80] nach, bewertet und reflektiert ihn: "A million possibilities. Means could be found. That was the crucial thing: Means

---

75 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 33.

76 Ebd., S. 304.

77 Walter Hölbling, "'Going West - to Europe': Invertierter Mythos und innovative Ästetik in Tim O`Brien`s Going After Cacciato", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* (12/1985), S. 311.

78 Ebd., S. 33.

79 Ebd., S. 53.

80 Daß es sich tatsächlich um einen Tagtraum handelt, wird unter 3.2 belegt.

could always be found. If pressed, he could make up the solutions - good, convincing solutions. But his imagination worked faster than that."[81]

Man kann sagen, daß die 10 "Observation Post"- Kapitel als Gerüst für den gesamten Roman dienen. Herzog bestätigt diese Annahme, wenn er schreibt, diese Kapitel "serve as the fulcrum of the narrative"[82]. Couser argumentiert ebenso: "This series of chapters supplies the novel`s chronological backbone [...]."[83] Weiterhin kann konstatiert werden, daß die "Observation Post"-Kapitel die Gegenwartsebene innerhalb der *novel* darstellen, auf der Erinnerung und Tagtraum zusammentreffen. Dennis Vannatta sagt: "In effect, then, *all* the chapters take place in the observation Post, in Paul`s mind."[84] Auch laut Walter Hölbling

> [...] fungiert sie als Erzählgegenwart. Vermittelt werden Paul Berlins Umwelt-wahrnehmungen und davon ausgehende Reflexionen und Handlungen, die auch im Zusammenhang mit den Geschehnissen in den beiden anderen Diskursen gesehen werden müssen.[85]

Einer dieser beiden, bei Hölbling erwähnten, als Diskurs bezeichneten anderen Teile besteht aus Rückblicken des Protagonisten auf seine Kindheit, Jugend und den Beginn des Vietnamkrieges. Es handelt sich um 16 weitere Kapitel jeweils unterschiedlichen Titels, die in dieser Arbeit künftig als *memory*-Kapitel bezeichnet werden sollen. Weder ihre Abfolge ist chronologisch, noch ist eine regelmäßige Anordnung der 16 Kapitel innerhalb der *novel* ersichtlich. Hölbling schreibt, diese seien "nur innerhalb der einzelnen Kapitel linear-narrativ strukturiert. Ihre Verbindung mit den anderen Diskursebenen erfolgt nach den Prinzipien von Assoziation, semantischer oder situativer Ähnlichkeit und leitmotivischer Verknüpfung."[86] Daß dem zuzustimmen ist, wird sich im Folgenden zeigen.

Von den verbleibenden 20 Kapiteln tauchen im Titel von 19 Kapiteln entweder die Worte *Imagination* oder *Paris* auf. Diese Kapitel sind ebenfalls unregelmäßig über die

---

81 Ebd., S. 123.

82 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 82.

83 G. Thomas Couser, "Going After Cacciato: The Romance and the Real War", *Journal of Narrative Technique* (Winter 1983), S. 3.

84 Dennis Vannatta, "Theme and Structure in Tim O`Brien`s Going After Cacciato", *Modern Fiction Studies* (Summer 1981), S. 243. Hervorhebung so im Text.

85 Walter Hölbling, " 'Going West - to Europe'", a.a.O., S. 311.

86 Ebd.

novel verstreut, schildern aber chronologisch die Jagd nach dem desertieren Soldaten Cacciato. Aufgrund verschiedener Indizien wird klar, daß diese Jagd von Vietnam nach Paris sich nicht in der Realität, sondern im Kopf des Wache haltenden Paul Berlin abspielt.

Ein Indiz zum Belegen dieser Hypothese sind die erwähnten Verbindungen zur Gegenwartsebene des Romans durch metafiktionale Reflexionen des Protagonisten. Der Tagträumer versichert sich, daß es tatsächlich möglich sei, zu desertieren und zu Fuß von Vietnam nach Paris zu gelangen: "[...] it could truely be done [...]."[87] "It could be done. It could truely be done."[88]

Ein weiteres Indiz sind die von der Sekundärliteratur als phantastisch und surreal bezeichneten Elemente dieser 19 Kapitel sowie zahlreiche *deus ex machina*-Lösungen. Ein beeindruckendes Beispiel hierfür ist das sich plötzlich auftuende Loch in der Straße, durch das Cacciatos Verfolger auf Paris zustürzen. Vor diesem Loch warnt sie der sich vor der Verfolgertruppe befindliche Cacciato:

> At midafternoon they found another of Cacciato`s maps [...]. The lieutenent touched the map. 'What`s this?' [...] It was a precisely drawn circle. [...] Underneath it, in printed block letters, was a warning: LOOK OUT, THERE`S A HOLE IN THE ROAD.[89]

Kurze Zeit später öffnet sich dann tatsächlich ein Loch in der Straße, in das die Gruppe hinein- und auf Paris zustürzt:

> It came first as a shivering sound. Next, a great shaking sensation. [...] The road was shaking. The whole road. Instantly there came a great buckling feeling, an earthquake, a tremor that rippled along the road in waves, splitting and tearing. [...] The earth tore itself open. [...] The road opened in a long, jagged crack, tiny at first, then ripping wide. [...] Sheer rock tore open. Dust seemed to swell from pores in the ground. Then they were falling. [...T]umbling down a hole in the road to Paris.[90]

An Textstellen wie dieser wird offenbar, daß die Geschehnisse nicht real sein können, sondern sich im Kopf des Protagonisten abspielen, als eine Art Tagtraum. Herzog spricht diesbezüglich von "Berlin`s imaginary trip to Paris"[91], und Hölbling von der "imaginative[n] Jagd nach dem Deserteur Cacciato"[92].

---

87 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 55.
88 Ebd., S. 123.
89 Ebd., S. 75.
90 Ebd., S. 78.
91 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 82.

Offensichtlich ist *Going After Cacciato* also dreigliedrig angelegt. Dieser Auffassung folgt auch die Mehrheit der Kritiker und Rezensenten, lediglich Dale W. Jones spricht von "four levels of time"[93], aber nur deshalb, weil er die *memory*-Kapitel in zwei Teile untergliedert, nämlich in "Berlin`s more distant past, [...and] his growth from childhood to manhood in Minnessota."[94]

Im verbleibenden letzten Kapitel der *novel* vermischen sich Gegenwart, Erinnerung und die Gedankenwelt Paul Berlins. Der Beginn spielt zunächst in Paris, und man ist weiterhin auf Cacciatos Fährte. Die Verfolger entschließen sich, Cacciatos Apartment zu stürmen, doch dieser ist schon nicht mehr dort. Paul Berlin, durch die große Anspannung in panische Angst versetzt, verliert die Kontrolle und schießt wild um sich. Hier wechselt das *setting*, und der Leser fühlt sich wieder an den Beginn des Romans versetzt, als Cacciato auf seinem Grashügel schon umstellt ist, dann entweder erschossen wird, oder aber duch Paul Berlins Schuld scheinbar entkommen kann: " 'No sweat', Doc was purring. 'You hear me? It`s all over.' The fire blazed away. He [Paul Berlin] smelled the grass. He heard them talking, very softly. There was the breeze and the grass and the fire."[95] Die Verfolger begeben sich danach auf den Weg zurück zum Basislager.

Darauf, ob Cacciato entkommen ist, oder ob er von seinen Kameraden auf der Flucht erschossen wurde, gibt das Buch keine eindeutigen Hinweise, auch wenn die Kritik hier zu den unterschiedlichsten Schlüssen kommt. O`Brien sagt: "We don`t find out what happened to Cacciato - in fact, we really never find out. We also don`t know what happens to Paul Berlin."[96] Dem schließt sich Schroeder an: "Certainly, in terms of plot we never do learn what becomes of Cacciato either in fact or in imagination."[97]

Roman und letztes Kapitel enden kurz nach dem Hinweis, daß die Soldaten aus der Gerüchteküche erfahren, sie sollen demnächst eine ruhigere Aufgabe an der Küste erhalten, und zwar beim *observation post*: "They talked softly. They talked of

---

92 Walter Hölbling, " 'Going West - to Europe' ", a.a.O., S. 320.

93 Dale W. Jones, "The Vietnams of Michael Herr and Tim O`Brien: Tales of Disintegration and Integration", *Canadian Review of American Studies* (Autumn 1982), S. 317.

94 Ebd., S. 318.

95 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 312 f.

96 Vgl. Larry McCaffery, "Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S.144.

97 Eric James Schroeder, "Truth-Telling and Narrative Form: The Literature of the Vietnam War", Diss. University of California (1984), S. 174.

rumours. An observation post by the sea, easy duty, a place to swim and get solid tans and fish for red snapper."[98] Dies als Beleg für das Vermischen zweier Erzählebenen am Ende von *Going After Cacciato*.

3.2 Ausprägung und Auslöser der *imagination*

Going After Cacciato beginnt mit einem Zitat von Siegfried Sasson: "Soldiers are dreamers"[99]. Dies verweist auf Paul Berlin, der schon als Schüler ein Träumer war: "A day-dreamer, his teachers wrote on report cards [...]."[100] Es ändert sich nichts, als er nach Vietnam geht. Ganz in diesem Sinne äußert sich auch der Militärarzt, dem Berlin selbst nicht zustimmt: "Doc was wrong when he called it dreaming."[101] Gegen Ende des Buches, als Cacciatos Verfolger in Paris ankommen, heißt es: "Across the street, the buildings are blurred as in a dream. But it is not a dream. [...] They march into Paris. And for Paul Berlin, the dreamer, it`s all real."[102] Daß es sich bei der Jagd auf Cacciato nur um einen Tagtraum[103] handelt, wird dort klar, wo Paul aus seinem Traumzustand kurzzeitig in die Realität zurückkehrt: "For a moment he was back at the observation tower, the night swimming all around him [...]."[104], und später heißt es: "Again there was a falling feeling, a slipping, and again Paul Berlin had an incomplete sense of being high in the tower by the sea [...]."[105]

Es kann als gesichert gelten, daß die Jagd nach Cacciato ein Tagtraum des Protagonisten Paul Berlin ist und sich, wie schon im vorherigen Abschnitt angedeutet, nur in seinem Kopf abspielt, während er auf einem Turm an der Küste des südchinesischen Meeres seinen Wachdienst versieht.

---

98 Larry McCaffery, "Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 316.
99 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 7.
100 Ebd., S. 175.
101 Ebd., S. 35.
102 Ebd., S. 275 f.
103 Obwohl es Nacht ist, darf nicht von einem Traum geprochen werden, denn Paul Berlin schläft nicht, sondern er hält Wache. Somit ist die Bezeichnung 'Tagtraum' die angemessenste.
104 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 84.
105 Ebd., S. 86.

Wolfgang Iser sagt in seiner Theorie zur Imagination[106], diese lasse sich nur anhand ihrer jeweiligen Ausprägung definieren. Als ein Beispiel für eine von vielen Ausprägungen nennt er den Tagtraum. Weiterhin sagt Iser, Imagination sei ein Prozeß, der eines Auslösers bedürfe, welcher dann wiederum von der Imagination beeinflußt, ja verändert werden könne.

Es liegt in *Going After Cacciato* also eine Ausprägung der *imagination* vor, und zwar die des Tagtraumes. Es soll nun gezeigt werden, was der Auslöser für diese *imagination* ist und wo eine gegenseitige Beeinflussung dieser und ihres Auslösers stattfindet. Dazu wird auf einige aufeinanderfolgende Kapitel des Romans detaillierter eingegangen.

Als erstes Beispiel sei Kapitel sieben, "Riding the Road to Paris", genannt. Es handelt sich um ein *imagination*-Kapitel. Hier wird erzählt, daß Cacciato eine Spur von kleinen, bunten Süßigkeiten namens M&Ms hinterläßt, anhand derer ihm Paul Berlin und die anderen Soldaten folgen können: "Once they found M&Ms scattered along a fork in the road, the M&Ms taking the northwest fork, and they followed the M&Ms."[107]

Das folgende ist ein "Observation Post"- Kapitel, und Kapitel neun ist ein *memory*-Kapitel. Es schildert, "How Bernie Lynn Died After Frenchie Tucker". Gleich im ersten Satz dieses Kapitels tauchen die M&Ms wieder auf: " 'Get me the M&Ms,' Doc said, and Stink got them, and Doc shook out two candies and placed them on Bernies tongue and told him to swallow."[108] Es wird geschildert, wie Bernie Lynn während des Durchsuchens eines Erdtunnels nach Vietkong-Kämpfern von diesen angeschossen wird, als er versucht, seinen zuvor ebenfalls angeschossenen Kameraden Frenchie Tucker aus dem Tunnel zu holen. Es war Leutnant "Sydney Martin, who had ordered Frenchie into the tunnel, and who had then ordered Bernie Lynn to go down and drag Frenchie out [...]. [...] Frenchie lay uncovered at the mouth of the tunnel. He was dead and nobody looked at him."[109] Der Erdboden bebt, wohl aufgrund der Kampfhandlungen. "The earth was shaking. [...] 'Jesus!' Oscar screamed. He was on his hands and knees. The earth kept shaking."[110]

---

106 Vgl. Abschnitt 2 dieser Arbeit.
107 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 66.
108 Ebd., S. 69
109 Ebd., S. 69.
110 Ebd., S. 69 f.

Das folgende, zehnte Kapitel ist wieder ein *memory*-Kapitel und nennt sich "A Hole in the Road to Paris". Hier tauchen sowohl ein Tunnel als auch eine Art Erdbeben auf: "The Road was shaking. [...] 'Holy God,' Eddie whispered. The lieutenent shouted. [... T]hey were [...] tumbling down a hole in the Road to Paris."[111] Auffallend ist die beinahe wortgetreue Ähnlichkeit dieser beiden Textstellen. Wie sich zeigt, endet das sich auftuende Erdloch in einem unterirdischen Tunnelsystem.

Im Titel des folgenden Kapitels kommt wieder das Wort 'Loch' vor: "Fire in the Hole", und das darauf folgende "Observation-Post"-Kapitel informiert uns über Paul Berlins Ängste vor Dunkelheit und Tunneln: "Things scared him. He couldn`t help it. Noise scared him, dark scared him. Tunnels scared him."[112]

Es wird eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen hergestellt, und zwar durch Assoziation, leitmotivische bzw. situative Ähnlichkeiten[113]: Cacciato hinterläßt im Tagtraum eine Spur M&Ms, die Paul Berlins Erinnerung an den Tod von Bernie und Frenchie reaktiviert. Der vibrierende Erdboden und der Tunnel, in dem beide sterben, tauchen im folgenden Tagtraum erneut auf: Als Loch im Boden, das zu einem unterirdischen Tunnelsystem führt. Dann reflektiert Berlin im Wachturm über seine Angst vor Tunneln und Dunkelheit.

Die exemplarisch dargestellten Verknüpfungen von Paul Berlins Erinnerungen mit seinem Tagtraum tauchen wiederholt und in unterschiedlicher Form im Buch auf. Es wurde bereits festgestellt, daß der Tagtraum des Protagonisten eine Ausprägung der *imagination* darstellt. Nun zeigt sich auch die aktivierende Instanz: Es handelt sich um Erinnerung bzw. um das Erinnerungsvermögen. Beides wird im Englischen in dem Wort *memory* zusammengefaßt, welches fortan in dieser Arbeit verwendet werden wird.

Die Literaturkritik hat dieses Zusammenwirken von *memory* und *imagination* erkannt. Kaplan schreibt zu Tim O`Brien: "[...] episodes in the imaginary chase chapters are often based on incidents that occurred in the war, and [...t]hroughout the novel O`Brien emphasizes the fact that the imagination feeds on and transforms

---

111 Ebd., S. 78.
112 Ebd., S. 84.
113 Vgl. Zitat zur Fußnote 86 auf Seite 23 dieser Arbeit.

material stored in the memory."[114] Maria S. Bonn führt aus, daß "remembering and imagining are the substance of [...] the novel"[115], und *Kindlers Neues Literaturlexikon* berichtet von "[...] einer Reihe von Erinnerungen, die assoziativ durch seine [Paul Berlins] Vision wachgerufen werden und ihrerseits wieder starken Einfluß auf seine Traumreise nehmen."[116]

O`Brien sagt: "One of the important themes of the book [*Going After Cacciatato*] is how one`s memory and one`s imagination interpenetrate, interlock."[117] Später vergleicht er jene Technik, die Paul Berlin unbewußt benutzt, nämlich das Zusammenwirken von *memory* und *imagination*, mit der Tätigkeit eines Schriftstellers:

> [...W]hen I talk about imagination and memory, I`m talking about the two key ingredients that go into writing fiction. You work with your memories - those events which are critical to you - and you work with your imagination. [...] The fiction writer combines memory with imaginative skills. And the outcome - the book, the novel - is part memory, part imagination - who knows what? [...] The very themes of the book [*Going After Cacciato*] are imagination and memory.[118]

Herzog stimmt zu, indem er sagt: "[Paul Berlin] becomes a literary rememberer, randomly recalling the facts of his six months in Vietnam, and he assumes the role of an author, transforming these facts into an uncommon story about himself."[119]

Jakaitis bezeichnet in seiner Dissertation "the roles of memory and imagination as the determining elements of fiction"[120] und erwähnt die "re-shaping power of the imagination"[121].

Zusammenfassend wird festgestellt, daß in *Going After Cacciato imagination* auch in der Ausprägung des Tagtraumes existiert. Auslöser dieser speziellen Form von *imagination* sind die Erinnerungen bzw. das Erinnerungsvermögen Paul Berlins, also

---

114 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 92.

115 Maria S. Bonn, "Can Stories Save Us? Tim O`Brien and the Efficacy of Text", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (Fall 1994), S. 8.

116 *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Band 12, Hg. Walter Jens (München: Kindler, 1988), S. 578.

117 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", a.a.O., S. 138.

118 Ebd., S. 143.

119 Tobey C. Herzog, "Going After Cacciato: The Soldier-Author-Character Seeking Control", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (Winter 1983), S. 88 f.

120 John Michael Jakaitis, "Studies in Metafiction and Postmodernism", Diss., University of Illinois (1990), S. 109.

121 Ebd., S. 117.

memory. Weiterhin kann eine gegenseitige Beeinflussung von *memory* und *imagination* konstatiert werden. Wie diese Wechselwirkung sich konstituiert, und welche Funktionen der Imagination dadurch im Roman zukommt, wird im Folgenden gezeigt.

3.3 Die Funktionen der *imagination*

3.3.1 *Imagination* und Selbstfindung

Als Folge des Vietnamkrieges entstanden zahlreiche Romane, Filme und auch non-fiktionales Material, denen eines gemeinsam ist: Sie erzählen von der Sinnlosigkeit dieses Krieges, von einer demotivierten und orientierungslosen Truppe. Gezeigt werden Soldaten, denen es nicht mehr möglich ist, in einem fronten- und scheinbar auch ziellosen, nicht endenwollenden Krieg zwischen der alptraumhaften Wirklichkeit und einer selbstgeschaffenen Traum- oder Erinnerungswelt zu unterscheiden. Beispielhaft genannt seien hier nur Francis Ford Coppolas Film *Apocalypse Now*[122], Michael Herrs autobiographischee Schrift *Dispatches*[123], Bobbie Ann Masons Roman *In Country*[124] und Larry Browns *Dirty Work*[125], wobei gerade in den letztgenannten Werken die langfristigen Auswirkungen des Vietnamkrieges auf Psyche und Physis der Veteranen deutlich werden.

Unter amerikanischen Historikern urteilt man heute: "Vietnam was [...] a war which made less and less sense and (look at the television screen) was ever crueller and more slaughterous."[126] Hellmuth G. Dahms meint: "Die Kampfmoral der U.S. Army sank. Alkohol- und Rauschgiftkonsum, Aussichtslosigkeit und deprimierende

---

122 *Apocalypse Now*, Dir. Francis Ford Coppola, Drehbuch Francis Ford Coppola, John Milius und Michael Herr (Omni Zoetrope: 1979).

123 Michael Herr, *Dispatches* (London: Picador, 1979).

124 Bobbie Ann Mason, *In Country* (New York: Harper & Row, 1998).

125 Larry Brown, *Dirty Work* (Chapel Hill: Algonquin Books, 1989).

126 *Longman History of the United States of America*, Hg. Hugh Brogan (London: Longman, 1985), S. 679 f.

Nachrichten aus der Heimat [...] mußten die Truppe verunsichern."[127]

Paul Berlin bekommt dieses Gefühl der Sinnlosigkeit und der Unsicherheit sowie des Verlorenseins erstmals nach seiner Ankunft in Vietnam, während seiner Ausbildung auf einem Trainings-Minenfeld, zu spüren:

> 'Boomo!' an NCO shouted at any misstep. It was a peculiar drill. There were no physical objects to avoid, no obstacles on the obstacle course, no wires or prongs or covered pits to detect and then evade. Too lazy to rig up the training ordnance each morning, the supervising NCO simply hollered *Boomo* when the urge struck him. Paul Berlin, feeling hurt at being told he was a dead man, complained that it was unfair. 'Boomo,' the NCO repeated. But Paul Berlin stood firm. 'Look,' he said. 'Nothing. Just the sand. There`s nothing there at all.' The NCO, a huge black man, stared hard at the beach. Then at Paul Berlin. He smiled. 'Course not, you dumb twerp. You just fucking *exploded* it.'[128]

Zu Beginn der Ausbildung bereits hoch frustriert, weiß Berlin zudem nicht genau, wo sich sein Standort befindet: "He also asked his father [in a letter] to look up Chu Lai in a world atlas. 'Right now,' he wrote, 'I`m a little lost.' "[129]

Zu dieser räumlichen Desorientierung kommt die zeitliche hinzu. Paul Berlin kennt einige wichtige Eckdaten seines Vietnamaufenthalts, hat aber Probleme, diese zu ordnen und sich dadurch zeitlich zu orientieren:

> He began to figure it. Arrived June 3. And now it was... What was it? November 20, or 25. Somewhere in there. It was hard to fix exactly. But it was November. He was sure of that. Not like the old-time Novembers along the Des Moines River, no lingering foliage. No sense of change or transition. Here there was no autumn. [...N]o seasons. November-the-what?[130]

Im Folgenden versucht der Protagonist, anhand der Todesfälle unter seinen Kameraden eine Chronologisierung seiner Erlebnisse vorzunehmen, wobei seine zeitliche wie auch räumliche Orientierungslosigkeit erneut deutlich werden:

> In August, Billy Boy Watkins had died of fright - no, June. That was in June. June, the first day of the war. Then, in July, they`d celebrated Oscar`s birthday with plenty of gunfire and flares, and they`d marched through the sullen villages of the Song Tra Bong, the awful quiet everywhere, and then, in August, Rudy Chassler had finally broken the quiet. That had been August. Then - September. He couldn`t remember September. He thought about it, but nothing came for

---

127 Hellmuth Günther Dahms, *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten* (Darmstadt: WBG, 1997), S. 173.

128 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 44 f.

129 Ebd., S. 45.

130 Ebd., S. 53.

> the month of September. Keeping track wasn't easy. The order of things, chronologies - that was the hard part. Long stretches of silence, dullness, long nights and endless days of march, and sometimes the truly bad times: Pederson, Buff, Frenchie Tucker, Bernie Lynn. But what was the order? How did the pieces fit, and into which months? And what was it now - November-the-what?"[131]

Zu dem Versuch einer zeitlichen Einordnung des im Vietnamkrieg Erlebten kommt es stets in den "Observation Post"-Kapiteln. Obgleich es sich um Berlins Erinnerungen handelt, die dieser Kraft seines Erinnerungsvermögens zu organisieren versucht, steht dieses Bemühen außerhalb der *memory*-Kapitel. Es erfolgt auf der Gegenwartsebene.

Im vorangegangenen Abschnitt dieser Arbeit konnte gezeigt werden, daß Berlins *imagination* durch *memory* ausgelöst wird. Kann aber der Tagtraum, die Jagd nach Cacciato, sich auch auf die *memory* des Protagonisten auswirken? Steven Kaplan vermutet, daß diese von Iser beschriebene Wechselwirkung hier vorliegt:

> Throughout the novel, Paul Berlin has been struggeling with the order of events and with the facts, trying to get things straight and constantly asking himself what happened, and where, and when. As he creates the Cacciato story, he provides it with a structured framework, and he gradually learns to do the same with his wartime experiences.[132]

Tatsächlich tut Berlin noch mehr als nur seine Kriegserfahrungen zu strukturieren. Er verweist auf die Zusammenhänge von Erinnerungen und deren Organisation, und wie wir uns selbst und unsere Umwelt dadurch definieren: "Insight, vision. What you remember is determined by what you see, and what you see depends on what you remember."[133] O`Brien sagt zu dieser Thematik: "I think our lives are largely, maybe totally, determined by what we remember and what we imagine [...]."[134]

Der Tagtraum von der Verfolgung Cacciatos dient der Neuordnung von Berlins Erinnerungen, wodurch er sich selbst zeitlich wie räumlich einordnen und definieren kann. Seine *memory* ruft *imagination* in Form eines Tagtraumes hervor, welcher wiederum den auslösenden Faktor *memory* beinflußt und verändert, also neu ordnet. Derselben Auffassung ist auch G. Thomas Couser:

---

131 Ebd., S. 53 f.

132 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 116.

133 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 198.

134 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", a.a.O., S. 144.

> For Berlin, then, memory is not the passive re-creation of stored images of events but the active creation of an orderly and significant chronology. The relation between dream and memory, fact and imagination, proves to be fully reciprocal; each informs and completes the other.[135]

Tobey C. Herzog folgert, daß "such an act of remembering and imagining leads to self-knowledge"[136], und Jones schreibt: "[it] leads Paul Berlin to a better understanding of the war and his place in it."[137] Schroeder bringt es abschließend auf den Punkt: "The trek after Cacciato becomes a search for Paul Berlin`s own self."[138]

3.3.2 *Imagination* und Kriegswirklichkeit

Sowohl in den *memory*-Kapiteln als auch in den *imagination*-Kapiteln, die die Jagd nach Cacciato beschreiben, wird der Wunsch des Protagonisten nach einem friedlichen Leben weit weg vom Vietnamkrieg offenbar. Im ersten Kapitel erfahren wir:

> Paul Berlin sat alone, playing solitaire in the style of Las Vegas. Pretending ways to spend his earnings. Travel, expensive hotels, tips for everyone. Wine and song on white terraces, fountains blowing colored water. Pretending was his best rick to forget the war.[139]

Dieses *pretending* als Weg für Paul Berlin, den Krieg kurzzeitig zu vergessen, kommt häufiger zur Sprache: "He leaned back and pretended it wasn`t a war. It was Lake Country."[140] Berlin will an einen anderen, besseren Ort ohne die Hölle des Krieges. "He tried to forget it. The trick was to concentrate on better things. The trek to Paris. [...] Average things. Peace and quiet. It was all he`d ever wanted. Just to live a normal life, to live to an old age. [...] Nothing grand, nothing spectacular."[141]

---

135 G. Thomas Couser, "Going After Cacciato: The Romance and the Real War", a.a.O., S. 7 f.

136 Tobey C. Herzog, "Going After Cacciato: The Soldier-Author-Character Seeking Control", a.a.O., S. 89.

137 Dale W. Jones, "The Vietnams of Michael Herr and Tim O`Brien: Tales of Disintegration and Integration", a.a.O., S. 318.

138 Eric James Schroeder, "Truth-Telling and Narrative Form: The Literature of the Vietnam War", a.a.O., S. 165.

139 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 17.

140 Ebd., S. 223.

141 Ebd., S. 122.

Dieses einfache, unspektakuläre Leben kann die Kindheit sein. Berlin erinnert sich in kritischen Situationen auch an gemeinsame Unternehmungen mit dem Vater:

> His eyes were closed. He was pretending he was not in the war. Pretending he had not watched Billy Boy Watkins die of fright on the field of battle. He was pretending he was a boy again, camping with his father [...]. [...] He pretended when he opened his eyes his father would be there by the campfire and, father and son, they would begin to talk about whatever came to mind [...]. And later, he pretended, it would be morning and there would not be a war.[142]

Bedenkt man die Tatsache, daß das Durchschnittsalter eines Soldaten in Vietnam nur 19 Jahre betrug, werden diese Sehnsüchte nach dem Elternhaus verständlicher: "Paul Berlin closed his eyes. Suddenly he wished it would all end. Everything: the cold and the running and the war. He wanted to go home. A clean bed, his mother and father, the town, everything in place."[143]

Nicht nur in den eigenen Phantasien will Paul dem Krieg entfliehen. In den *imagination*-Kapiteln projeziert er dieses Bedürfnis auch in die Köpfe der Kameraden: " 'Peace,' Doc murmured. 'World unto end, amen.' "[144] Auch Leutnant Corson sehnt sich nach Frieden und versteht sich in den *imagination*-Kapiteln prächtig mit dem eigentlich feindlichen Offizier Li Van Hgoc: "Corson was impressed. The two officers got along splendidly."[145]

All dies läuft auf dasselbe Ziel hinaus: Den Krieg vergessen und unangenehme Erinnerungen verdrängen, um so das eigene Überleben zu sichern. Darauf wird ein Toast gesprochen: "Doc Peret rose, lifted his glass, called for quiet. 'A toast,' he said. 'To peace and domestic tranquillity. [...] To all the memories, may they rest in peace.' "[146]

O`Brien sagt dazu: "Memory and imagination as devices of survival apply to all of us whether we are in a war situation or not"[147], und Herzog folgert:

> [Berlin] also devises his most elaborate trick of the mind to escape the war, control his fear and destiny, consider possibilities, and create an ordered world. [...H]e attempts through daydreaming to transform the turmoil of his war experiences into logical, ordered, and understandable events.[148]

---

142 Ebd., S. 201.
143 Ebd., S. 291.
144 Ebd., S. 56.
145 Ebd., S. 93.
146 Ebd., S. 117.
147 Eric James Schroeder, "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone", a.a.O., S. 144.

Peter E. Roundy fügt hinzu: "His fictive levels of Cacciato-dreaming provide the only means of coping with the horrors of Vietnam."[149] "Berlin", so Daniel L. Zins, "needs dreaming - and pretending - to get through a terrible war."[150]

Folglich hat das *pretending* als weitere Ausprägung der *imagination* hier die Funktion einer Fluchtmöglichkeit von der Kriegswirklichkeit.

3.3.3 *Imagination* und Entscheidungsfindung

Paul Berlin ist räumlich wie zeitlich desorientiert und hat Probleme, seinen Platz im Vietnamkrieg zu finden. Häufig nutzt er seine *imagination*, um diesem Krieg wenigstens zeitweilig zu entfliehen. Doch zu seinem *pretending*, daß er an einem anderen Ort als im Krieg sei, kommen auch Gedanken über eine reale Desertion:

> Sometimes, during the hot afternoons beneath the tower, he would look out to sea and imagine using it as a means of escape - stocking Oscar`s raft with plenty of rations and foul-weather gear and drinking water, then shoving out through the first heavy breakers, then hoisting up a poncho as a sail, then lying back and letting the winds and currents carry him away - to Samoa, maybe, or to some hidden isle in the South Pacific, or to Hawaii, or maybe all the way home.[151]

Mit Hilfe von Oscars Floß will Berlin desertieren und sich von Vietnam bis in die USA treiben lassen. Vergleiche mit Hellers *Catch-22* drängen sich auf, wo Bruchpilot Orr desertiert und mittels eines Dessertlöffels in einem Schlauchboot von Italien bis nach Schweden rudern will.[152]

Ebenso absurd ist Cacciatos Plan zu desertieren und zu Fuß nach Paris zu gelangen. Nach dessen Entkommen bzw. Tod beginnt Berlin, über Cacciatos Desertionspläne nachzudenken: "Was ist really so impossible? Or was there a chance, even one in a million, that it might truly be done [...] and how in the end they would reach Paris. He smiled. It was something to think about."[153] Später beginnt er damit,

---

148 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 90 f.

149 Peter E. Roundy, "Images of Vietnam: Catch-22, New Journalism, and the Postmodern Imagination", Diss. Florida State University (1981), S. 200.

150 Daniel L. Zins, "Imagining the Real: the Fiction of Tim O`Brien", a.a.O., S. 5.

151 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 53.

152 Vgl. Joseph Heller, *Catch 22* (London: Vintage, 1994), S. 392.

153 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 23.

die Möglichkeiten zu erkunden: "He tried to imagine a proper ending. The possibilities were closing themselves out, and though he tried, it was hard to see a happy end to it. Not impossible, of course. It might still be done."[154] Der Gedanke, dem Krieg zu entkommen und über friedliche Länder nach Paris zu gelangen, fasziniert Berlin: "Yes, he thought, a fine idea. Cacciato leading them west through peaceful country, deep country perfumed by lilacs and burning hemp, a boy coaxing them step by step through rich and fertile country to Paris."[155]

Zunächst hat es in Berlins Tagtraum den Anschein, als würde nur Cacciato desertieren, während er von Berlin und den anderen Soldaten verfolgt wird. Aber bald wird dem Protagonisten klar, daß er sich ebenfalls auf der Flucht befindet. Harold Murphy warnt: "I vote we bag it up. It`s nuts. Chasing after the dumb slob, it`s crazy as hell. There`s a word for it. [..] Desertion, that`s the word. Running off like this, it`s plain desertion. I say we get our butts back to the war before things get worse."[156] Immer deutlicher wird, daß auch die Verfolger dem Krieg entfliehen wollen, und daß die Jagd auf Cacciato nur als Vorwand dazu dient.

Im Tagtraum in Delhi angekommen, findet man freundliche Aufnahme im Hotel der Inderin Jolly Chand. Berlin beginnt, die Flucht als solche zu erkennen: "It wasn`t running away. Not exactly."[157] Leutnant Corson verliebt sich in Jolly und entscheidet als erster, seinen *separate peace* zu schließen. Er spricht diese Absicht ganz offen aus: "All over for me. I`m officially retired. [...] I`m telling you, it`s *finished*. Not another step. Wasn`t my war anyway."[158]

Im 38. Kapitel "On the Lam to Paris" kommen Cacciatios Verfolger im Hafen von Piräus an und befürchten, vom Zoll als Deserteure festgenommen zu werden. Stink Harris kann die drohende Verhaftung so kurz vor dem Ziel nicht akzeptieren und springt ins Meer, um zu entkommen.[159] Aus dem Verhalten aller wird offenbar, daß sie sich selbst inzwischen als Derserteure ansehen oder zumindest einsehen, daß sie für Außenstehende als solche erscheinen müssen.

---

154 Ebd., S. 30.
155 Ebd., S. 33.
156 Ebd., S. 41.
157 Ebd., S. 149.
158 Ebd., S. 168. Hervorhebung so im Text.
159 Vgl. ebd., S. 242-245.

Am Ende des Tagtraums ist es Oscar, der ausspricht, daß sie alle als Deserteure angesehen werden müssen: "We`re in trouble. No papers, no orders. Far as law`s concerned, we`re nothin` but deserters. [...] Sooner or later we`re gonna be nailed. [...] You know what happens to deserters?"[160] Demzufolge wird beschlossen, Cacciato zu fangen und in den Vietnamkrieg zurückzukehren.

Im Lauf des Romans wird greifbar, aus welchem Grund der Protagonist seinen Tagtraum imaginiert. Er selbst spricht von "a mix of new possibilities"[161] und von "a whole new range of options"[162]. Er möchte herauszufinden, "how things might have happened on the Road to Paris [...]. How, with luck and courage and endurance, they might have found a way."[163] Der Tagtraum dient Berlin dazu, Alternativen zu seinem derzeitigen, realen Handeln abzuwägen: "Just a way of working out the possibilities"[164]

Kindlers Neues Literaturlexikon bezeichnet dies als "konstruktives Erforschen von Möglichkeiten"[165], und Jones sagt: "To Paul Berlin, both the fantasy-journey to Paris and the deserter Cacciato represent unrealized possibilities, alternatives to the actuality of Berlin`s participation in the war."[166] Auch Herzog schließt sich an, wenn er schreibt: "Berlin uses his extensive daydream [...] to explore possibilities for his own life."[167]

Die zentrale Fragestellung ist, ob Berlin desertieren oder weiter im Vietnamkrieg kämpfen soll. Herzog schreibt dazu: "this war story forces Berlin the soldier to confront his fears from the real war and decide whether to flee or fight"[168]; Herzog bezeichnet dies als eine "flee-or-fight decision"[169]. Paul Berlin sagt selbst: "The issue, of course, was courage. How to behave. Whether to flee or fight [...]. The issue was how to act wisely in spite of fear."[170]

---

160 Ebd., S. 293.
161 Ebd., S. 65.
162 Ebd.
163 Ebd., S. 68.
164 Ebd., S. 217.
165 *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Band 12, Hg. Walter Jens, a.a.O., S. 578.
166 Dale W. Jones, "The Vietnams of Michael Herr and Tim O`Brien: Tales of Disintegration and Integration", a.a.O., S. 317.
167 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 92.
168 Ebd.
169 Ebd., S. 93.
170 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 82.

Auch Berlins Geliebte Sarkin Aung Wan drängt ihn dazu, eine Entscheidung zu treffen, wobei sie den *separate peace* bevorzugt:

> Think and think and think! You are afraid to *do*. Afraid to break away. All your fine dreams and thinking and pretending... now you can *do* something, Spec Four. Don`t you see? Why have we become refugees? To think? To make believe? To play games, chasing poor Cacciato? Is *that* why? Or did we come for better reasons? To be happy? To find peace and good lives? No more thinking, Spec Four. Now we can make it permanent and real. We can find a place to live, and we can be happy. Now. We can do it now.[171]

Berlin ist bekannt, daß jegliches Handeln Konsequenzen nach sich zieht, selbst im Tagtraum: "You could run, but you couldn`t outrun the consequences of running. Not even in imagination."[172] Folglich antwortet er Sarkin Aung Wan: "Look, it`s not realistic to just run off."[173] Da hier Berlins *imagination* nicht mehr der kurzzeitigen träumerischen Flucht aus dem Vietnamkrieg dient, sondern dem Protagonisten zeigt, daß ein Davonlaufen nicht möglich ist, folgert Schroeder: "Imagination, which originally provides an escape from the war now proves to be a way back in."[174]

Berlins Gründe für die Entscheidung im Vietnamkrieg zu kämpfen sind dieselben, die O`Brien hatte, als er in den Vietnamkrieg zog statt sich der Einberufung zu entziehen[175]. Berlin sagt:

> I am afraid of running away. I am afraid of exile. I fear what might be thought by those I love. I fear the loss of their respect. I fear the loss of my own reputation. Reputation, as read in the eyes of my father and mother, the people in my hometown, my friends. I fear being an outcast. I fear being thought of as a coward. I fear that even more than cowardice itself.[176]

Am Ende erkennt der Protagonist, daß auch *imagination* ihre Grenzen hat und daß im Leben Entscheidungen getroffen werden müssen, ohne die Möglichkeit, der Realität zu entfliehen: "Even in imagination we must obey the logic of what we started. Even in imagination we must be true to our obligations, for, even in imagination, obligation cannot be outrun. Imagination, like reality, has its limits."[177]

---

171 Ebd., S. 281. Hervorhebungen so im Text.
172 Ebd., S. 217.
173 Ebd., S. 296.
174 Eric James Schroeder, "Truth-Telling and Narrative Form: The Literature of the Vietnam War", a.a.O., S. 173.
175 Vgl. Abschnitt 1 dieser Arbeit, S. 7.
176 Tim O`Brien, *Going After Cacciato*, a.a.O., S. 302.
177 Ebd., S. 303.

Kaplan folgert: "[Paul Berlin`s] imagination allows him to explore the possibilities of running from the war, but it will not and cannot enable him to escape the consequences of running."[178] Zusammenfassend stellt Hölbling fest:

> Paul Berlin findet sich damit ab, nicht Cacciatos Mut zur Desertion zu besitzen. Obwohl seine imaginative Version der Verfolgungsjagd letztlich an der erinnerten Wirklichkeit zerschellt, führt der Imaginationsprozeß [...] zu einem höheren Reflexionsstand, der Paul Berlin seine Situation akzeptieren läßt.[179]

3.4 Resümee: *Imagination* in *Going After Cacciato*

Es läßt sich bezüglich der *imagination* in *Going After Cacciato* feststellen:

Imagination konstituiert sich hier in der Form des Tagtraums. Auslösende Faktoren sind Erinnerungen und Erinnerunsvermögen des Protagonisten, kurz als *memory* zu bezeichen. *Memory* und *imagination* üben eine Wechselwirkung auf einander aus, stehen also permanent in einem interdependenten Verhältnis: *Memory* löst *imagination* aus, welche wiederum das Erinnerungsvermögen beeinflußt und dadurch die Erinnerungen neu strukturiert. Es wird eine Ordnung geschaffen. Diese Ordnung hilft dem Protagonisten, sich selbst zu definieren und seine Position im Vietnamkrieg zu bestimmen. Weiterhin gibt die *imagination* Berlin die Möglichkeit, kurzfristig der rauhen Kriegswirklichkeit zu entfliehen. Sie ist also ein psychologischer Schutzmechanismus. Zudem dient *imagination* auch als Entscheidungshilfe für Paul Berlin, der zwischen soldatischer Pflichterfüllung und Desertion schwankt.

---

178 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 108.

179 Walter Hölbling, " 'Going West - to Europe'", a.a.O., S. 324.

4. *Imagination* in *The Things They Carried*

4.1 Struktur und Inhalt

The Things They Carried besteht aus 22 Kapiteln, wobei jedes einen anderen Titel trägt. Wiederholungen der Titel, wie bei *Going After Cacciato*, kommen nicht vor. Offenbar folgt die Reihung der Kapitel keiner bestimmten Ordnung, es ist weder eine zeitliche noch eine räumliche Abfolge ersichtlich: Ted Lavender z.B. stirbt im ersten Kapitel, taucht aber in späteren erneut auf. Auch ist es nicht möglich, etwa den zurückgelegten Weg der Soldaten zu verfolgen. Ein System gleich welcher Art ist nicht erkennbar. Jedes Kapitel könnte für sich allein stehen, stellt quasi eine unabhängige *short story* dar, und tatsächlich veröffentlichte O'Brien verschiedene Kapitel auch einzeln.[180] Herzog spricht deshalb von "the book`s episodic stucture"[181].

Inhaltlich lassen sich große Ähnlichkeiten zu *If I Die in a Combat Zone* feststellen. In Abschnitt 1 dieser Arbeit wurde breits darauf hingewiesen, daß es sich bei diesem Buch um ein nur schwer zu klassifizierendes Werk handelt, welches stark autobiographisch ist und am besten als *war memoir* bezeichnet wird. Beide Bücher handeln von den Erfahrungen eines Soldaten namens Tim O`Brien, die dieser im oder im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg macht. Beide Bücher beschreiben z.B. die Verzweiflung und die Fluchtpläne des Tim O`Brien, als dieser von seiner Einberufung erfährt. In beiden Büchern wird die Thematik *courage* behandelt. Herzog stellt fest: "With its 22 interlaced sections, *The Things They Carried* may simply be a more literary, more sophisticated, fictional version of *If I Die* with its 23 interwined sections."[182]

Wer aber ist der Erzähler des Werkes? Diesbezüglich ist zu konstatieren, daß in 19 der 22 Kapitel ein Ich-Erzähler existiert. Die verbleibenden 3 Kapitel[183] sind auktorial erzählt: Die Gedanken verschiedenster Personen werden dargestellt, es wird kommentiert, Stellungnahmen werden abgegeben, und es werden Vor- und Rückgriffe gemacht. Dies wird oft übersehen, und in der Fachliteratur ist fast ausschließlich von

---

180 Vgl. dazu Fußnote 28 auf S. 11 dieser Arbeit

181 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 107.

182 Ebd., S. 112 f.

183 Diese sind: "The Things They Carried, "Speaking of Courage" und "In the Field".

einem *first-person narrator*[184] die Rede.

Der Name des Ich-Erzählers wird genannt. Kat Kiley sagt: "I`ll tell you something, O`Brien"[185], und Kiowa: "No choice, Tim."[186] Es handelt sich also um einen Charakter namens Tim O`Brien. Was sonst erfährt man über den Erzähler, und inwiefern bestehen Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zum Autor?

Der Erzähler sagt von sich: "I`m forty-three years old, a writer now, and the war has been over for a long while"[187] und fügt später zur selben Alters- und Berufsangabe hinzu: "[... A] long time ago I walked through Quang Ngai Province as a foot soldier."[188] Auch Bezüge zur Gegenwart werden hergestellt: "[... I]n the spring of 1956, [...] we were in the fourth grade"[189] und: "It`s now 1990."[190] Verbindet man Altersangabe und Schuljahr miteinander, so läßt sich folgern, daß der Erzähler 1946 oder 1947 geboren wurde. Die Daten von Autor und Erzähler stimmen also nahezu überein.

Völlige Übereinstimmung besteht bezüglich des Wohnortes; der Erzähler erwähnt "[...]my own hometown [...] Worthington, Minnesota"[191]. Im Kapitel "On The Rainy River" erfährt der Leser: "In June of 1968, a month after graduating from Macalester College, I was drafted to fight in a war I hated."[192] Auch hier eine Übereinstimmung zwischen Autor und Erzähler. Beide erhielten die Einberufung zum Vietnamkrieg 1968, einen Monat nach dem Verlassen des Macalester College. Beide kämpften bei der Infanterie in der Provinz Quang Ngai, und beide waren bei einer *Alpha Company*.

Der Erzähler ist ebenfalls Schriftsteller, er nennt sogar zwei seiner Bücher: "[...] my first book, *If I Die in a Comabt Zone* [...]"[193] und "[...] a new novel, *Going After Cacciato* [...]"[194].

Doch neben diesen zahlreichen Übereinstimmungen gibt es auch signifikante Unterschiede zwischen beiden. Mehrmals erwähnt der Erzähler "[...] my daughter

---

184 So z.B. auch bei Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 108 ff.
185 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 39.
186 Ebd., S. 40.
187 Ebd., S. 36.
188 Ebd., S. 203.
189 Ebd., S. 258.
190 Ebd., S. 264.
191 Ebd., S. 180.
192 Ebd., S. 44.
193 Ebd., S. 178.
194 Ebd., S. 180.

Kathleen [...]"[195], Autor Tim O`Brien aber hat keine Tochter. Außerdem berichtet der Erzähler: "I was shot twice"[196], der Autor aber wurde nur einmal angeschossen.

Offensichtlich ist der Erzähler also ungleich dem Autor. Es handelt sich um einen fiktionalen Charakter, der gleichwohl viele Gemeinsamkeiten mit dem Buchautor gleichen Namens aufweist. Dieser Auffassung ist auch Kaplan: "The narrator [... is] a fourty-three-year-old writer named Tim O`Brien."[197] Herzog spricht von "[...] Tim O`Brien, a fictional 43-year-old narrator [...]"[198]. Der Autor selbst äußert sich in einem Interview dazu wie folgt: "It`s made up, but I use my own name. [...] I blended my own personalitiy with the stories [...]."[199] Demzufolge ist es sinnvoll, fortan zwischen Autor O`Brien und Erzähler O`Brien deutlich zu unterscheiden.

Es stellt sich die Frage, um welche Art Literatur es ich bei *The Things They Carried* handelt. Hierzu ist festzustellen, daß die Mehrzahl der im Buch genannten Personen der *Alpha Company* angehören oder im direkten Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg stehen. Handlungsort ist überwiegend Vietnam, sieht man von wenigen Erinnerungspassagen oder Reflexionskapiteln ab, die sich aber stets auf Vietnam oder die Kriegsthematik beziehen. Ich-Erzähler ist immer der fiktionale Tim O`Brien.

Herzog stellt fest:

> [... R]emniscent of the publisher`s and critics` difficulties in classifying *If I Die* (fiction or non-fiction; a collection of stories or an integrated book), readers and critics face similar problems in assessing *The Things They Carried.* Although many of the chapters can stand alone - as it is true with *If I Die* - O`Brien has invented an integrated novel with 22 sections ranging from two-page vignettes to lengthy stories [...]. In these sections, readers find passages of story, autobiography, memoir, confession, anecdote, character sketches and lyric prose poems, all united by the voice of 43-year-old soldier-author Tim O`Brien [...].[200]

Herzogs Auffassung von der *integrated novel* betrachtet Calloway differenzierter: "Many reviewers refer to the work as a series of short stories, but it is much more than that. *The Things They Carried* is a combat novel, yet it is not a combat novel. It

---

195 Ebd., z.B. S. 147 und S. 207.
196 Ebd., S. 217.
197 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 172.
198 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 109.
199 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 7 f.
200 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 105.

is also a blend of traditional and untraditional forms [...]."[201] O`Brien selbst betrachtet sein Buch ebenfalls als neue Form: "It`s a new form, I think"[202], und Naparsteck schreibt: "O`Brien [...] may have created a new literary form."[203]

Es ist festzustellen, daß *The Things They Carried* nur schwer in den klassischen Definitionsrahmen der *novel* paßt, da weder der Erzählstrang stringent ist, noch eine Einheit von Ort und Zeit gegeben ist. Es handelt sich, wie oben gesagt, vielmehr um eine episodenhafte Erzählweise. Zusammengehalten wird das Buch durch die agierenden Personen und die Vietnamkriegsthematik, wobei immer wieder metafiktionale Passagen auftauchen. Von einer *novel* im traditionellen Sinn kann also nicht gesprochen werden.

Eine Einordnung des Buches wird leichter, wenn Definitionsversuche des sogenannten 'postmodernen' Romans (*postmodern novel*) zu Rate gezogen werden. Im folgenden wird deshalb knapp[204] dargestellt, inwieweit Definitionsversuche des sogenannten 'postmodernen' Romans auf *The Things They Carried* zutreffen.

Hoffmann schreibt bezüglich des Erzählers und des Erzählstrangs:

> Die erzählte Situation wird mit der Situation des Erzählers, also der Erzählersituation, verschmolzen und bringt dabei jegliche formale Abgrenzung zwischen Geschichte und Diskurs zum Verschwinden, so daß es nicht mehr einen klaren Unterschied zwischen Vermitteltem und Vermittler gibt, zwischen einem fiktionalen Charakter und einem Erzähler, zwischen Erzählung und Reflexion über die Erzählung. [...] Nicht nur die Situation des Erzählers, sondern auch die des Autors verkörpert sich im Text; sein eigenes fiktionales Material und Personal wird wiederverwendet und macht die Charaktere 'doppelt' fiktional, da sie z.B. aus früheren Romanen des Autors stammen.[205]

Genau dies ist im vorliegenden Buch der Fall: Autor und Erzähler verschmelzen miteinander, es ist nur schwer erkennbar, wo Ähnlichkeiten und Unterschiede liegen.

---

201 Catherine Calloway, "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (Summer 1995), S. 250.

202 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 8.

203 Ebd., S. 1.

204 Eine intensive Beschäftigung mit dieser Thematik würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, weshalb hier nur in verkürzter Form auf die sogenannte *postmodern novel* eingegangen werden kann.

205 Gerhard Hoffmann, "Situationalismus als epistemologisches bzw. ethisches Grundmuster des zeitgenössischen amerikanischen Romans und die Umwandlung der Situation ins Fantastische", in: *Der zeitgenössische amerikanische Roman*, Band 1, Hg. Gerhard Hoffmann (München: Fink, 1988), S. 129 f.

Autobiographisches Material wird verwendet und dieselben Charaktere tauchen in unterschiedlichen Büchern wieder auf: So kommt Rat Kiley sowohl in *Going After Cacciato* als auch im vorliegenden Buch vor.

In seiner Merkmalreihe des 'postmodernen' Romans nennt Hassan[206] zuerst die 'Unbestimmtheit'. Es handelt sich um ein Merkmal, welches sich sowohl auf die Zeit als auch auf den Ort der Handlung bezieht. Hassan spricht von "[...] Ambiguitäten, Brüchen [und] Verschiebungen [...]"[207], eben jener Problematik der zeitlichen und räumlichen Brüche, wie sie auch im vorliegenden Buch O'Briens vorkommen. Weiterhin nennt er die 'Fragmentarisierung' und meint damit die "[...] Vorliebe für Montage [und] Collage [...]"[208], wie sie auch bei O'Brien anzutreffen ist: Kriegserinnerungen, sehr knappe anekdotische Teile, metafiktionale Passagen sowie Autoren- und Erzählerkommentare wechseln einander ab. Abschließend erwähnt sei der Punkt des 'Nicht-Zeigbaren', des 'Nicht-Darstellbaren'. Hassan schreibt, "[...] die Postmoderne [strebt] oft in den Grenzbereich [...]"[209], als welcher auch die Erfahrung des Vietnamkrieges und die damit verbundene Unmöglichkeit, das Erlebte zu beschreiben, bezeichnet werden muß. Philip Beidler merkt dazu an: "[... M]ost of the time in Vietnam, there were some things that seemed just too terrible and strange to be true and and others that were just too terrible and true to be strange."[210]

Zahlreiche Merkmale des 'postmodernen' Romans treffen offensichtlich auf *The Things They Carried* zu. Im folgenden wird vom vorliegenden Buch deshalb als Roman oder *novel* gesprochen, um einem Chaos der Begrifflichkeiten entgegenzuwirken.

---

206 Vgl. Ihab Hassan, "Noch einmal: Die Postmoderne (1985)", in: *Der zeitgenössische amerikanische Roman*, Band 3, Hg. Gerhard Hoffmann (München: Fink, 1988), S. 365-374.

207 Ebd., S. 366.

208 Ebd.

209 Ebd., S. 368.

210 Philip Beidler, *American Literature and the Experience of Vietnam* (Athens: University of Georgia Press, 1982), S. 4.

4.2 Ausprägungen und Funktionen der *imagination*

4.2.1 *Imagination* und Kriegswirklichkeit

Bereits in der achten Zeile von *The Things They Carried* taucht die Thematik des *pretending*, *imagining* und des *daydreaming* auf. Der Leser erfährt über *First Lieutenant* Jimmy Cross: "[... He] would spend the last hour of light pretending. He would imagine romantic camping trips into the White Mountains in New Hampshire."[211]

Es zeigt sich, daß Cross eine Brieffreundin namens Martha in den Vereinigten Staaten hat und daß er sich gelegentlich einbildet, sie liebe ihn. "The letters [...] were signed love, Martha, but Lieutenant Cross understood that Love was only a way of signing and did not mean what he sometimes pretended it meant."[212] Jeden Abend vor dem Einschlafen liest Cross Marthas Briefe und denkt an sie. Diese Gedanken nehmen teilweise den Charakter des Tagtraumes an, wenn Cross sich vortellt, gemeinsam mit seiner Brieffreundin, die er dann als seine Geliebte betrachtet, in den Urlaub zu fahren oder andere Dinge mit ihr zu unternehmen.

Cross bekommt mit der Feldpost einen Glücksbringer von Martha zugeschickt, einen glatten Kieselstein, den sie am Strand gefunden hat. Er stellt sich daraufhin Martha am Strand vor: "He imagined her bare feet. Martha was a poet, with the poet`s sensibilities, and her feet would be brown and bare, the toenails unpainted, the eyes chilly and somber like the ocean in March [...]."[213] Später, während eines Marsches durch den Dschungel Vietnams, nimmt er den Stein in den Mund und denkt dabei an Martha:

> He loved her so much. On the march, through the hot days of early April, he carried the pebble in his mouth, turning it with his tongue, tasting sea salt and moisture. His mind wandered. He had difficulty keeping his attention on the way. On occasion, he would yell at his men to spread out the column, to keep their eyes open, but then he would slip into daydreams, just pretending, walking barefoot along the Jersey shore, with Martha, carrying nothing. He would feel himself rising. Sun and waves and gentle winds, all love and lightness.[214]

---

211 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 3.
212 Ebd., S. 3 f.
213 Ebd., S. 9.
214 Ebd. S. 9 f.

Wie schon Paul Berlin in *Going After Cacciato* flüchtet sich offensichtlich auch Leutnant Jimmy Cross in Tagträume, um so der Realität des Krieges zu entfliehen. Bei den bisher zitierten Textstellen geschieht dies lediglich in ruhigen oder monotonen Momenten: Am Abend, kurz vor dem Einschlafen, oder während eines langen Marsches ohne Feindberührung.

Doch auch im Zusammenhang mit dem Horror des Krieges treten diese Tagträume auf. So z.B. als ein Tunnel nach Vietkong-Kämpfern durchsucht werden muß. Lee Strunk kriecht hinein, und die anderen Soldaten warten, was geschieht. Sie stellen sich das Innere des Tunnels vor: "They would sit down or kneel, not facing the hole, listening to the ground beneath them, imagining cobwebs and ghosts, whatever was down there."[215] Cross denkt wieder an Martha:

> And suddenly, without willing it, he was thinking about Martha. The stresses and fractures [of the tunnel], the quick collapse, the two of them buried alive under all that weight. Dense, crushing love. [...] Lieutenant Cross gazed at the tunnel. But he was not there. He was buried with Martha under the white sand at the Jersey shore.[216]

Ganz offensichtlich flieht Cross vor der unerträglichen Realität des Krieges, indem er sich vorstellt, gerade mit Martha an angenehmen Orten oder in angenehmen Situationen zu sein. So auch gegen Ende des Romans, hier allerdings ohne an Martha zu denken. Als Kiowa stirbt, legt Cross sich einfach rücklings ins warme, sumpfige Wasser und läßt sich treiben:

> For a long while Jimmy Cross was floating. In the clouds to the east there was the sound of a helicopter, but he did not take notice. With his eyes still closed, bobbing in the field, he let himself slip away. He was back home in New Jersey. A golden afternoon on the golf course, the fairways lush and green, and he was teeing it up on the first hole. It was a world without responsibility.[217]

Cross stellt sich vor, zu Hause Golf zu spielen und frei zu sein von jeglicher Verantwortung als Offizier. Eine gedankliche Flucht aus dem Krieg in eine friedliche Traumwelt.

Nachdem Ted Lavender erschossen wird und die Soldaten auf den Transport-hubschrauber warten, schweifen Cross' Gedanken ab, und er stellt sich Martha vor:

---

215 Ebd., S. 11.
216 Ebd., S. 12.
217 Ebd., S. 199.

"Lieutenant Cross kept to himself. He pictured Martha`s smooth young face, thinking he loved her more than anything, more than his men, and now Ted Lavender was dead because he loved her so much and could not stop thinking about her."[218] Daß Cross sich Martha vergegenwärtigt, dient gewiß der Ablenkung von dem schrecklichen Tod des Kameraden. Zugleich wird Cross aber bewußt, wie sehr diese Tagträume ihn von seinen Pflichten als Offizier ablenken; er gibt sich die Schuld an Lavenders Tod. Dies führt schließlich zu seiner Entscheidung, das Tagträumen aufzugeben und den Briefkontakt zu Martha einzustellen.

> On the morning after Ted Lavender died, First Lieutenant Jimmy Cross crouched at the bottom of his foxhole and burned Martha`s letters. Then he burned the two photographs. [...] He loved her but he hated her. No more fantasies, he told himself. Henceforth, when he thought about Martha, it would be only to think that she belonged somewhere else. He would shut down the daydreams.[219]

Lavender stirbt durch einen Kopfschuß, doch seine Kameraden möchten dies nicht glauben. Sie geben vor, Lavender habe wieder einmal zu viele Tranquilizer geschluckt und schlafe nur friedlich: "When Ted Lavender was shot in the head, the men talked about how they`d never seen him so mellow, how tranquil he was, how it wasn`t the bullet but the tranquilizers that blew his mind. He wasn`t dead, just laid-back."[220]

Einer anderen Form, den Krieg in Gedanken hinter sich zu lassen, begegnet der Leser im Kapitel "Sweetheart of the Song Tra Bong", wo Rat Kiley erzählt, daß ein Kamerad es schafft, seine Freundin nach Vietnam zu holen: "It was during one of those late nights that Eddie Diamond first brought up the tantalizing possibility. [...] It was nothing serious. Just passing time, playing with the possibilities [...]."[221] Das Gedankenspiel, zunächst nur ein Scherz, nimmt später ein böses Ende.

Den Höhepunkt findet der Eskapismus der Soldaten in der Vorstellung einer absichtlichen Selbstverstümmelung, um so dem Krieg zu entkommen:

> They imagined the muzzle against flesh. So easy: squeeze the trigger and blow away a toe. They imagined it. They imagined the quick, sweet pain, then the evacuation to Japan, then a hospital with warm beds and cute geisha nurses.

---

218 Ebd., S. 8.
219 Ebd., S. 22 f.
220 Ebd., S. 267.
221 Ebd., S. 104.

> And they dreamed of freedom birds. [...] *Gone!* they screamed. *I`m sorry but I`m gone* - and so at night, not quite dreaming, they gave themselves over to lightness, they were carried, they were purely borne.[222]

Den Grund für diese gedanklichen Fluchten erfährt der Leser vom Erzähler durch einen Dialog im Text: " 'Maybe it`s too real for you?' 'That`s right,' I said. 'Way too real' "[223]

Die Tagträume der Soldaten dienen also als Möglichkeit, der unerträglichen Realität des Krieges zu entkommen. O`Brien bezeichnet dies stets als *pretending* oder *daydreaming*. Wie schon in Abschnitt 3.3.2 dieser Arbeit dargelegt, sind dies weitere Ausprägungen von *imagination*. Auslöser selbiger ist der Kriegsalltag, welcher dann wiederum durch *imagination* insofern beeinflußt bzw. verändert wird, daß er an Schrecken verliert. Das Leben im Krieg wird für die Soldaten ertragbar.

4.2.2 *Imagination* und Entscheidungsfindung

Der Erzähler berichtet im Kapitel "On the Rainy River" rückblickend von seiner inneren Zerrissenheit hinsichtlich des Vietnamkrieges. Einerseits ist er der festen Überzeugung, daß es sich hierbei um einen ungerechten Krieg handele, der nicht geführt werden dürfe: "[... T]he American War in Vietnam was wrong. [...] I saw no unity of purpose, no consensus on matters of philosophy or history or law."[224] Andererseits fühlt er eine Verpflichtung gegenüber seinem Land und ist sich des sozialen Drucks bewußt, der im Falle einer Kriegsdienstverweigerung auf ihm lasten würde:

> It was a kind of schizophrenia. A moral split. I couldn`t make up my mind. I feared the war, yes, but I also feared exile. I was afraid of walking away from my own life, my friends and my family, my whole history, everything that mattered to me. I feared losing the respect of my parents. I feared the law. I feared ridicule and censure. My hometown was a conservative little spot in the prairie, a place where tradition counted and it was easy to imagine [...] the conversation zeroing in on the young O`Brien kid, how the damned sissy had taken off for Canada.[225]

---

222 Ebd., S. 21 f. Hervorhebungen so im Text.
223 Ebd., S. 256.
224 Ebd., S. 44.

Einen ersten Schritt, um der drohenden Einberufung zu entgehen, unternimmt der Erzähler spontan während einer Aushilfstätigkeit. Er arbeitet als *declotter* auf einem Schlachthof und muß das in den geschlachteten Schweinen verbliebene Blut mittels eines Hochdruckreinigers entfernen.[226] Diese Tätigkeit, in Verbindung mit den Gedanken an den Vietnamkrieg, ist zu viel für ihn: "[... O]ne morning, standing on the pig line, I fealt something break open in my chest. [...] I remeber dropping my water gun. [...] I took off my apron and walked out of the plant and drove home."[227]

Er fährt daraufhin sofort Richtung Norden, quartiert sich in einer *lodge* am Grenzfluß nach Kanada ein und schwankt zwischen Exil und Rückkehr nach Hause. Im Halbschlaf stellt er sich seine Flucht vor: "At night, I`d toss around in bed, half awake, half dreaming, imagining how I`d sneak down to the beach and quietly and push one of the old man`s boats out into the river and start paddling my way toward Canada."[228] Die Vorstellung gerät zum Alptraum: O`Brien sieht sich im Scheinwerferlicht verfolgt von der Grenzpolizei, er hört Hubschrauberlärm und bellende Hunde.

Das Kapitel erreicht den Höhepunkt, als der Erzähler während einer Angeltour kurz davor ist, ins Wasser zu springen und nach Kanada zu schwimmen. Doch er ist hin- und hergerissen und kann keine Entscheidung fällen. Schließlich scheint er gar zu halluzinieren: Er sieht seine Familie sowie Freunde und Bekannte am amerikanischen Flußufer, auch sich selbst als Kind und als Soldat. Er sieht den Mann, den er im Vietnamkrieg erschießt und seine spätere Ehefrau mit seiner ungeborenen Tochter. Alle verspotten und beschimpfen ihn: "[...] I could hear people screaming at me. Traitor! they yelled. Turncoat! Pussy!"[229] Aufgrund dieses möglicherwiese auf ihn zukommenden gesellschaftlichen Drucks sieht sich O`Brien außerstande, den letzten Schritt zu tun und nach Kanada zu fliehen:

> I couldn`t tolerate it. I couldn`t endure the mockery, or the disgrace, or the patriotic ridicule. Even in my imagination, [...] I couldn`t make myself be brave. It had nothing to do with morality. Embarrassment, that`s all it was. And right then I submitted. I would go to the war - I would kill and maybe die - because I was embarrassed not to.[230]

---

225 Ebd., S. 48.
226 Vgl. ebd., S. 46 f.
227 Ebd., S. 49.
228 Ebd., S. 53.
229 Ebd., S. 61.
230 Ebd., S. 61 f.

Erzähler Tim O`Brien stellt sich die Frage: *flight or fight?* Diese Problematik beschränkt sich in *The Things They Carried* zwar auf lediglich ein Kapitel des Romans, dennoch liegt hier eine deutliche Parallele zu *Going After Cacciato* vor. Auch im vorliegenden Roman dient *imagination* der Entscheidungsfindung. Erst die Vorstellung, wie O`Briens Umwelt im Falle seiner Kriegsdienstverweigerung reagieren würde, führt zu seiner Entscheidung, gegen sein Gewissen in den Vietnamkrieg zu ziehen. Die Bilanz, die der Erzähler am Ende zieht, ist jedoch eine bittere: "[...] it`s not a happy ending. I was a coward. I went to the war."[231]

4.2.3 *Storytelling* und *imagination*

In Abschnitt 2 dieser Arbeit wurde gezeigt, daß Tim O`Brien den Begriff des *storytelling* quasi synonym für *imagination* benutzt. Es wurde dargelegt, daß aufgrund von O`Briens Äußerungen *storytelling* als eine weitere, besondere Ausprägung von *imagination* zu betrachten ist.

In den folgenden beiden Abschnitten soll untersucht werden, inwiefern das *storytelling* als Mittel der Wahrheitsfindung dienen kann und ob und inwieweit es als eine Möglichkeit der Vergangenheitsbewältigung betrachtet werden darf.

4.2.3.1 Die Suche nach Wahrheit

Storytelling wird in *The Things They Carried* wiederholt thematisiert, insbesondere in den metafiktionalen Teilen des Buches wird es stets explizit angesprochen. Die als metafiktional zu bezeichnenden Teile sind vor allem jene Kapitel, in denen Erzähler Tim O`Brien seinen Erzählprozeß reflektiert, namlich "Good Form" und "How To Tell a True War Story". Herzog stellt fest:

---

231 Ebd., S. 63.

"Storytelling [...] becomes one of the novel`s principal themes, other passages on the process and content of storytelling appear throughout this integrated novel."[232]

Storytelling ermöglicht es dem Erzähler, gleiche Geschehnisse aus unterschiedlichem Blickwinkel zu betrachten. Dem stimmt Kaplan zu, wenn er schreibt: "[...] a reader makes his or her way through the book and gradually finds the same stories being retold with new facts and from a new perspective [...]."[233] Herzog ist derselben Auffasung und liefert einen Interpretationsansatz: "[... The stories] are viewed from different angels and with modifications to get at the elusive truth of war."[234] Demnach könnte das Ziel des *storytelling* sein, eine bestimmte Form der Wahrheit in den *war stories* zu entdecken.

Erzähler O`Brien führt aus, daß seiner Ansicht nach eine Unterscheidung zwischen einem tatsächlichen Geschehnis und dem, was man zu sehen glaubt, nicht möglich ist: "In any war story, but especially a true one, it`s difficult to separate what happened from what seems to happen. What seems to happen becomes its own happening and has to be told that way."[235] Wie dies geschieht, erläutert O`Brien beispielhaft am Tod seines Freundes Curt Lemon:

> When a guy dies, like Curt Lemon, you look away and then look back for a moment and then look away again. The pictures get jumbled; you tend to miss a lot. And then afterward, when you go to tell about it, there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it *seemed*.[236]

Demnach kann es bei O`Brien eine generelle, auf Fakten beruhende 'Wahrheit' als solche nicht geben, denn unterschiedliche Perspektiven führen zu unterschiedlichen Wahrheiten. Folgerichtig unterscheidet O`Brien, wie in Abschnitt 2 dieser Arbeit angeführt, zwei Arten von Wahrheit, nämlich *happening-truth* und *story-truth*. Letztere sieht er als höherwertig an: "[...] story-truth is truer sometimes than happening-truth."[237]

Um wechselnde Perspektiven zu ermöglichen, gibt der Erzähler verschiedene Versionen eines Geschehnisses, wie bei der Schilderung von Curt Lemons Tod. Es

---

232 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 121.
233 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 176.
234 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 106.
235 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 78.
236 Ebd. Hervorhebung so im Text.
237 Ebd., S. 203.

kommen in *The Things They Carried* drei detaillierte Darstellungen[238] des Todesfalles vor, die sich nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, sondern mehr oder minder im Detail variieren. Das Geschehnis nimmt dabei an Schrecken zu. Zunächst wird nur geschildert, wie Lemon durch eine Tretmine in einen Baum geschleudert wird, und daß dies aussieht, als werde er vom Sonnenlicht emporgehoben.[239] Die zweite Version beschreibt dann, wie die Soldaten kleine Fleisch- und Knochenreste ihres Kameraden aus den Ästen des Baumes 'pflücken', um sein Begräbnis in der Heimat zu ermöglichen.[240] Die dritte Version kombiniert die beiden vorherigen.[241]

Wodurch aber findet der Leser hier eine Form von Wahrheit? Der Erzähler macht deutlich: "All you can do is tell [the story] one more time, patiently, adding and subtracting, making up a few new things to get the real truth."[242] Dabei spielt es für das Erlangen der erwähnten *real truth* offenbar keine Rolle, ob das Erzählte tatsächlich stattgefunden hat. O`Brien schreibt: "[...] it`s all made up. Every goddamn detail - [...] None of it happened. *None*."[243]

Folglich ist die von O`Brien als *happening-truth* bezeichnete Form der Wahrheit, die nichts als eine bloße Ansammlung von Fakten darstellt, bedeutungslos. Wesentlich ist die in einer *war story* enthaltene *story truth*, welche sich in der Lebendigkeit einer Geschichte manifestiert: "You can tell a true war story by the questions you ask. Somebody tells a story, let`s say, and afterward you ask, 'Is it true?' and if the answer matters, you`ve got your answer."[244] Kaplan folgt dieser Auffasung: "Rather, what makes these stories true is the impact they have as the events within them come alive for the reader."[245] Es geht also darum, eine Art 'höhere Wahrheit', die dem Erzählten innewohnt, zu transportieren: "You can tell a true war story if you just keep on telling

---

238 Kaplan spricht von "six different versions of the story how Curt Lemon was killed" (Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 180). Tatsächlich beschreiben wird der Tod aber nur auf den Seiten 77f., 89 und 90 (Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O.), während er ansonsten eher beiläufig erwähnt wird, so z.B. auf Seite 36 und 270.

239 Vgl. Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 77 f.

240 Vgl. ebd., S. 89.

241 Vgl. ebd., S. 90.

242 Ebd., S. 91.

243 Ebd. Hervorhebung so im Text.

244 Ebd. S. 89

245 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 177.

it."[246] Kaplan schreibt diesbezüglich von "some higher, metaphisical truth."[247]

Ein weiterer Beleg dafür ist die Geschichte, die Rat Kiley in "How To Tell a True War Story" erzählt. Sie handelt von einem *platoon*, der als Lauschtrupp in die Berge Vietnams geschickt wird. Dort werden die Männer völlig verstört: Sie hören Klänge und opernhaften Gesang, der von der Landschaft selbst auszugehen scheint. Daraufhin veranlassen sie die Bombardierung des gesamten Dschungels. Wenig später gesteht Kiley seinen Kameraden, daß er beinahe die gesamte Geschichte erfunden hat: "I got a confession to make. [...] Last night, man, I had to make up a few things. [...] No opera.[...] But listen, it`s still true. These six guys, they heard a wicked sound out there."[248] Rat Kiley erfindet die Geschichte nur, um das unfaßbare Erlebnis der Männer erfahrbar zu machen: Sie hatten das Gefühl, das Land habe ein eigenes Leben, es sei ein lebendiger Organismus, ein Wesen. Die Tatsache, daß es das Vorkommnis in genau dieser Form nie gegeben hat, ist dabei für die Vermittlung der *story-truth* völlig unbedeutend.

Kiley bedient sich oft dieser Methode: "Rat had a reputation for exaggeration and overstatement, a compulsion to rev up the facts, and for most of us it was normal procedure to discount sixty or seventy percent of anything he had to say."[249] Doch handelt es sich hier nicht um Lügen Kileys; vielmehr dienen seine Übertreibungen und das 'Dazuerfinden' einem Zweck: "It wasn`t a question of deceit. Just the opposite: he wanted to heat up the truth, to make it burn so hot that you exactly feel what he felt."[250] Kaplan erläutert: "Rat Kiley is an unreliable narrator, and his facts are always distorted, but this does not affect storytelling truth as far as O`Brien is concerned [....]: the facts about what actually happened, or whether anything happened at all, are not important."[251]

Storytelling ist hier als eine besondere Ausprägung von *imagination* anzusehen. Sie ermöglicht es dem Erzähler, Geschehnisse aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und durch wiederholtes, verfeinerndes Erzählen zur *story truth*, einer

---

246 Ebd. S. 91.

247 Steven Kaplan, "The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O`Brien`s The Things They Carried", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (Fall 1993), S. 47.

248 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 83 f.

249 Ebd., S. 102.

250 Ebd.

251 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 181.

'höheren Wahrheit', vorzudringen. Der Kreis schließt sich: Die *story truth* ist bei O`Brien sowohl das Ergebnis als auch die Moitvation des *storytelling*.

4.2.3.2 Unsicherheiten

Daß *The Things They Carried* fiktiv ist, wurde mehrmals hier erwähnt. Auch Autor O`Brien bestätigt dies: "[...] everything is made up, including the commentary."[252] Bemerkenswert ist, daß das Buch Figuren des Romans gewidmet ist: "This book is lovingly dedicated to the men of Alpha Company, and in particular to Jimmy Cross, Norman Bowker, Rat Kiley, Mitchell Sanders, Henry Dobbins, and Kiowa."[253] Ausdrücklich sagt Autor O`Brien: "The Story about Norman Bowker is made up. There was no Norman Bowker."[254] Das Buch ist offenbar fiktionalen Charakteren gewidmet. Dem Leser müssen die Romanfiguren dadurch real erscheinen. Gleichzeitig weist auch der Erzähler O`Brien an mehreren Stellen darauf hin, daß alles nur erfunden ist, so z.B. im Kapitel "Good Form".[255] Offensichtlich will der Autor beim Leser Unsicherheit erzeugen. Herzog schreibt: "[O`Brien] wants readers to be uncertain about the book"[256], und Calloway fügt hinzu: "[...] the reader is led to question the reality of many, if not all, of the stories in the book."[257]

Eine der verwirrendsten *war stories* ist der Tod Kiowas, der erstmals im Kapitel "Speaking Of Courage" geschildert wird. Der Leser erfährt, daß Norman Bowker nach dem Vietnamkrieg von Schuldgefühlen geplagt wird, da er möglicherweise Kiowa das Leben hätte retten können, als dieser angeschossen im *shit field* versinkt. Doch Bowker ist selbst zu erschöpft und kann den Kameraden nicht mehr halten: "There were bubbles where Kiowa`s head should`ve been. [... Norman Bowker]

---

252 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 8.
253 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., siehe die Widmung am Beginn des Romans.
254 Martin Naparsteck, "An Interview with Tim O`Brien", a.a.O., S. 8.
255 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 203.
256 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 106.
257 Catherine Calloway, "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried", a.a.O., S. 252.

grabbed Kiowa by the boot and tried to pull him out. He pulled hard, but Kiowa was gone, and then suddenly he felt himself going too."[258]

Zum zweiten Mal wird Kiowas Tod in "In The Field" dargestellt. Erzählt wird, wie die Soldaten im Schlamm des *shit field* nach Kiowas Leiche suchen: "Azar, Norman Bowker and Mitchell Sanders waded along the edge of the field closest to the river."[259] Ein junger Soldat, der ebenfalls an der Suche beteiligt ist, befindet sich in der Feldmitte: "[...] the young soldier [was] standing alone at the center of the field."[260] Dieser junge Soldat weint, weil er sich die Schuld an Kiowas Tod gibt. Er hätte dessen Leben vielleicht retten können, war aber selbst zu erschöpft dazu. Durch die Erinnerungen des jungen Soldaten erfährt der Leser, wie Kiowa im Schlamm versinkt: "There were bubbles where Kiowa`s head should`ve been. He remembered grabbing the boot. He remembered pulling hard, but how the field seemed to pull back, [...] and how finally he had to [...] let go and watch the boot slide away."[261] Auffallend ist die wörtliche Ähnlichkeit zur Todebeschreibung Kiowas in "Speaking Of Courage". Fest steht, daß der junge Soldat und Norman Bowker nicht dieselbe Person sind, denn der junge Soldat befindet sich allein mitten im Feld, Bowker aber sucht, wie oben gezeigt, mit anderen am Fluß. Dort wird Kiowas Leiche auch gefunden: "Norman Bowker found Kiowa."[262]

Sicherheit bezüglich der Frage, wer den Tod Kiowas miterlebt, kann der Leser nicht erlangen. Absichtlich erzeugt der Autor hier eine Leerstelle[263]. Kaplan schreibt: "[...] the facts about an event are given; they then are are quickly qualified or called into question; from this uncertainty emerges a new set of facts about the same subject, that are again called into question - and on and on, without end."[264]

---

258 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 168.

259 Ebd., S. 187.

260 Ebd., S. 191 f.

261 Ebd., S. 193.

262 Ebd., S. 195.

263 Gemeint ist hier eine Leerstelle im Sinne Isers. Kershner nennt in seinem *glossary* diesbezüglich vor allem "apparent inconsistencies in point of view", "information missing from plots" und "problems or issues left ambiguous or 'indeterminate' in the text". Vgl. R. Brandon Kershner (Hg.), *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*, Case Studies in Contemporary Fiction (Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993), S. 394 f.

264 Steven Kaplan, "The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O`Brien`s The Things They Carried", a.a.O., S. 44.

Das Kapitel "The Man I Killed" erzählt von einem Vietkong-Kämpfer, den O`Brien getötet hat. Mehrmals wird der Tote aus verschiedener Perspektive beschrieben. O`Brien ist ob seiner Tat vollkommen verstört, und Kiowa versucht, ihn zu trösten. Es ist ganz offensichtlich, wer den Vietnamesen getötet hat. Azar sagt zu Tim: "Oh, man, you fuckin` trashed the fucker."[265] Im folgenden Kapitel "Ambush" beschreibt der Erzähler, wie seine Tochter ihn fragt, ob er im Krieg jemanden getötet habe. Er verneint dies ihr gegenüber, stellt aber gleichzeitig klar: "Someday, I hope, she`ll ask again. [...] I want to tell her exactly what happened, or what I remember happening [...]."[266] Was folgt, ist eine erneute Darstellung vom Tod des Vietnamesen und O`Briens Verzweiflung, quasi als Kurzfassung. Dabei gibt der Erzähler zum Ausdruck, daß, hätte er den Vietnamesen einfach vorbeilaufen lassen und nicht geschossen, dieser wohl überlebt hätte. Später, in "Good Form" schreibt O`Brien: " 'Daddy, tell the truth,' Kathleen can say, 'did you ever kill anybody?' And I can say, honestly, 'Of course not.' Or, I can say, honestly, 'Yes.' "[267]

Es wird zunächst zum Ausdruck gebracht, daß man Geschehnisse nur so schildern kann, wie man sich an sie erinnert. Dann wird erklärt, daß es Wahrheit an sich nicht gibt. Der Leser wird also auch hier im Unklaren darüber gelassen, was denn nun 'wirklich' passiert ist und was nicht. Bezüglich der *story truth* ist dies auch gar nicht von Bedeutung, wie gezeigt wurde. Festzuhalten bleibt, daß Autor O`Brien Leerstellen erzeugt, die Unsicherheit beim Leser zur Folge haben. Kaplan stellt fest: "O`Brien presents facts and stories that are only temporarily certain and real."[268] "In *The Things They Carried* it is impossible to know 'exactely what happened.' "[269]

Die beim Leser entstandene Unsicherheit deckt sich mit der der Soldaten. Im Kapitel "The Ghost Soldiers" sagt Azar, er wisse machmal nicht mehr, was real sei und was nicht: "What`s real? [...] Eight months in fantasyland, it tends to blurr the line. Honest to God, I sometimes can`t remember what real *is*."[270] Kaplan spricht diesbezüglich von "O`Brien`s method of trying to convey the average soldier`s sense

---

265 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 140.

266 Ebd., S. 147.

267 Ebd., S. 204.

268 Steven Kaplan, "The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O`Brien`s The Things They Carried", a.a.O., S. 46.

269 Ebd., S. 52.

270 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 231. Hervorhebung so im Text.

of uncertainty about what happened in Vietnam"[271], und Herzog schreibt: "The ambiguity and complexity of the book`s form and content also mirrors for readers the experience of war [...]."[272] Calloway schließt sich an; sie schreibt von "the impossibility of knowing the reality of the war in absolute terms."[273]

Es ist zu konstatieren, daß hier vom Autor Unsicherheiten und Leerstellen durch das *storytelling* erzeugt werden. Diese dienen dazu, dem Leser die Unfaßbarkeit des Krieges und seiner Grausamkeiten zu vermitteln. Zudem wird deutlich, daß Realität nur innerhalb der Grenzen unserer eigenen Wahrnehmung existiert.

4.2.3.3 Vergangenheitsbewältigung

Im Kapitel "Spin" sagt O`Brien, daß er den Vietnamkrieg nur schwer vergessen kann. Vorfälle wie der Tod Kiowas oder seines Freundes Curt Lemon laufen immer wieder vor seinem inneren Auge ab: "The bad stuff never stops happening: it lives in its own dimension, replaying itself over and over."[274] Dem Vorwurf seiner Tochter, er sei von der Vergangenheit besessen, stimmt O`Brien zu. Er macht jedoch zugleich klar, daß er seine Erinnerungen nicht kontrollieren und deshalb den Krieg nicht vergesen kann: "In a way, I guess, she`s right: I should forget [the war]. But the thing about remembering is that you don`t forget."[275] Bezüglich des Verhältnisses von *storytelling* und *memory* sagt er:

> Forty-three years old, and the war occurred half a lifetime ago, and yet the remembering makes it now. And sometimes, remembering will lead to a story, which makes it forever. That`s what stories are for. Stories are joining the past to the future. Stories are for those late hours in the night when you can`t remember how you got from where you were to where you are. Stories are for eternity, when memory is erased, when there is nothing to remember except the story.[276]

---

271 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 174.
272 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 106.
273 Catherine Calloway, "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried", a.a.O., S. 249.
274 Tim O`Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 36.
275 Ebd., S. 38.
276 Ebd., S. 40.

Der Erzähler betrachtet das *storytelling* also als eine Möglichkeit, Vergangenes und Zukünftiges miteinander zu verbinden, sich selbst zu definieren und Erinnerungen zu konservieren.

In "Speaking of Courage" stellt der auktoriale Erzähler Norman Bowker vor, einen Veteranen, der seine Vergangenheit nicht vergessen kann. Im Gegensatz zu Erzähler O'Brien kann Bowker seine Erinnerungen jedoch nicht (mit)teilen. Am *Independence Day* fährt er ziellos immer wieder um einen See bei seinem Heimatstädtchen herum, während er sich vorstellt, mit seinem Vater und einer Jugendliebe über seine Kriegserfahrungen zu sprechen. Wie Bowker mit dem Auto um den sumpfigen See kreist, so kreisen auch seine Gedanken um die 'sumpfige' Vergangenheit, um das Versinken Kiowas im Schlamm des *shit field*. Wie Kiowa, so versinkt auch Norman Bowker im *shit field* des kleinstädtischen Lebens, im Unverständnis für seine Erinnerungen und für seinen daraus resultierenden Zustand. Ein Sich-Mitteilen ist nicht möglich, es scheitert an Bowkers kleinstädtischer Umgebung:

> A good war story, he thought, but it was not a war for war stories, not for the talk of valor, and nobody in town wanted to know about this terrible stink. They wanted good intentions and good deeds. The town was not to blame, really. It was a nice little town, very prosperous, with neat houses and all the sanitary conveniences.[277]

Immer wieder stellt er sich vor, wie er mit seiner Jugendliebe Sally Kramer, die jetzt verheiratet ist und der Gartenarbeit frönt, ein Gespräch über den Vietnamkrieg beginnt, aber: "She had her house and her new husband, and there was really nothing he could say to her."[278] Doch nicht nur Sally möchte nichts von alldem wissen; auch Bowkers Vater ist mehr an Baseball als an dem Leben seines Sohnes interessiert: "If Sally had not been married, or if his father were not such a baseball fan, it would have been a good time to talk."[279] Dieser Wunsch, sich dem Vater und der Umgebung mitzuteilen, zieht sich durch das gesamte Kapitel. Ständig stellt Bowker sich vor, wem er auf welche Weise von seinen deprimierenden Erlebnissen berichten könnte. Das den Konjunktiv kennzeichnende Wort *would* begleitet den Leser von "Speaking of Courage" dauerhaft. Über Bowker heißt es: "He would've talked about this [...]"[280],

---

277 Ebd., S. 169.
278 Ebd., S. 159.
279 Ebd., S. 160.
280 Ebd., S. 168.

doch angesichts des Desinteresses und des Unverständnisses seitens seiner Umwelt muß er am Ende resigniert feststellen: "There was nothing to say. He could not talk about it and never would. [...] He wished he could've explained some of this."[281] Ziellos dümpelt sein Leben dahin ("No hurry, nowhere to go."[282]), bis er es schließlich beendet: "[...] three years later, [... Norman Bowker] hanged himself in the locker room of a YMCA in his hometown in central Iowa."[283]

Unfähig, die Vergangenheit aufzuarbeiten und zu bewältigen, sieht Bowker als einzigen Ausweg nur den Suizid. Daß Erzähler O'Brien von Selbstmordgedanken verschont bleibt, liegt seiner Ansicht nach daran, sich durch *storytelling* mitteilen zu können: "[...] it occurred to me that the act of writing had led me through a swirl of memories that might otherwise have ended in paralysis or worse. By telling stories, you objectify your own experience. You separate it from yourself."[284] Der Erzähler nennt dies den "simple need to talk"[285].

Kaplan konstatiert: "[...] the stories remembered and told in these chapters [... are told] to make the present and the past bearable and even possible. Storytelling, in short, becomes a means for survival in this book [...]."[286] Auch Calloway ist dieser Auffassung und schreibt vom "[...] Vietnam War of a twenty-three-year-old infantry sergeant [...] who must deal with the past."[287]

Im letzten Kapitel von *The Things They Carried* schreibt O'Brien: "But this too is true: stories can save us."[288] Wie dies geschehen kann, darauf geht "The Lives of the Dead" ein. Auf der inhaltlichen Ebene wird hier lediglich die kindliche Verliebtheit O'Briens in seine Grundschulkameradin Linda geschildert, die an einem Hirntumor erkrankt ist und deshalb stirbt. In zahlreichen Nebensätzen findet sich aber die eigentliche Bedeutung der Geschichte, denn der Erzähler dort nimmt Bezug auf den Vietnamkrieg und den Zusammenhang zwischen Tod und *storytelling* allgemein.

---

281 Ebd., S. 172.
282 Ebd., S. 162.
283 Ebd., S. 178.
284 Ebd., S. 179.
285 Ebd., S. 180.
286 Steven Kaplan, *Understanding Tim O'Brien*, a.a.O., S. 186.
287 Catherine Calloway, "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried", a.a.O., S. 255.
288 Tim O'Brien, *The Things They Carried*, a.a.O., S. 255.

Der Erzähler stellt fest: "[...] in a story, which is a kind of dreaming, the dead sometimes smile and sit up and return to the world."[289], und fügt später hinzu: "It was a dream, I suppose, or a daydream, but I made it happen."[290] Geschehen ist dies durch *storytelling*: "That`s what a story does. The bodies are animated. You make the dead talk."[291] Diese Thematik, das imaginäre Wiederbeleben Toter durch *storytelling*, ist eigentlicher Tenor des Kapitels. O`Brien stellt dar, wie man den Tod nahestehender Menschen zu akzeptieren lernt und gleichzeitig die Erinnerung an sie wachhält: "The thing about a story is that you dream it as you tell it, hoping that others might then dream along with you, and in this way *memory and imagination and language* combine to make spirits in the head. There is the illusion of aliveness."[292] Der Zweck dieses 'Wiederbelebens' ist, etwas vom Gestorbenen zu bewahren: "I want to save Linda`s life. Not her body - her life."[293] Der Erzähler sagt: "We kept the dead alive with stories."[294] Er spricht in diesem Zusammenhang von "[...] the magic of stories [...]"[295].

Storytelling dient hier folglich sowohl dazu, den Tod geliebter Menschen ertragen zu können, als auch dazu, diese nicht zu vergessen und ihrer so zu gedenken. Kaplan sagt: "What this chapter is really about [...] is how the dead [...] can be given life in a work of fiction."[296] Calloway konstatiert: "[...] fiction is used as a means of resurrecting the deceased. [...] The Narrator [...] thus seeks to keep his own friends alive through the art of storytelling."[297]

Storytelling ist hier einerseits Mittel zur Vergangenheitsbewältigung. Das eigene, durch den Krieg massiv veränderte Leben kann insofern gerettet werden, als daß es zu einer Sinnstiftung kommt. Andererseits kann der Tod von Freunden und Kameraden durch *storytelling* nicht nur ertragbar werden, sondern es kann ihrer zugleich gedacht werden, indem durch das Erzählen von Geschichten ihr Leben 'wiedererweckt' wird.

---

289 Ebd.
290 Ebd., S. 266.
291 Ebd., S. 261.
292 Ebd., S. 259 f., Hervorhebung hinzugefügt.
293 Ebd., S. 265.
294 Ebd., S. 267.
295 Ebd., S. 272.
296 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 187.
297 Catherine Calloway, "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried", a.a.O., S. 255.

4.3 Resümee: *Imagination* in *The Things They Carried*

Es läßt sich bezüglich der *imagination* in *The Things They Carried* feststellen:

Wie schon bei *Going After Cacciato* konstituiert sich hier *Imagination* in der Form des Tagtraums. Auslösender Faktor ist hierbei ebenfalls *memory*, und zwar in der Ausprägung des erinnerten Kriegsalltags, welcher wiederum durch die Tagträume beeinflußt wird: Es wird möglich, dem Kriegsalltag zu entfilehen und dadurch seine Grausamkeit zu ertragen.

Eine weitere Parallele zu *Going After Cacciato* findet sich in der Möglichkeit, mittels *imagination* eine Entscheidungsfindung herbeizuführen: Der Erzähler nutzt seine Vorstellungskraft, um sich ein Leben als Soldat und als Deserteur auszumalen. Auch hier stellt sich wieder die Frage: *flight or fight*?

Storytelling als Ausformung der *imagination* nimmt breiten Raum in *The Things They Carried* ein. Zum ersten dient es der Suche nach Wahrheit, indem der Erzähler ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven darstellt. Dabei ist es unwichtig, ob das Ereignis in eben dieser Form auch tatsächlich stattgefunden hat. Vielmehr ermöglicht ein ständig wiederholtes Erzählen das Auffinden einer 'inneren Wahrheit' der Erzählung und somit auch des Geschehenen. Folge ist, daß es Wahrheit als solche nicht gibt. Der Erzähler zeigt diesbezüglich zahlreiche Unsicherheiten und Leerstellen auf.

Schließlich dient *imagination*, hier wieder ausgelöst von *memory*, dazu, die eigene Vergangenheit zu bewältigen. Hinzu kommt die Möglichkeit den Tod geliebter Menschen zu verarbeiten, ihrer durch ständiges Erinnern zu gedenken und ihr Andenken dadurch zu bewahren.

5. *Imagination* in *In the Lake of the Woods*

5.1 Struktur & Inhalt

In the Lake of the Woods besteht aus 31 Kapiteln, die sich in vier Gruppen einteilen lassen und zahlenmäßig etwa gleich häufig auftreten. Acht Kapitel tragen den Titel "Hypothesis", sieben den Titel "Evidence". Der Titel weiterer acht Kapitel beginnt mit den Worten *The Nature of*, der der verbleibenden acht mit einem der drei Fragewörter *what*, *how*, oder *where*.

Das Grundgerüst des Romans bilden jene acht Kapitel, in deren Titel ein Fragewort vorkommt. Sie stellen die Gegenwartsebene des Romans dar, wobei die geschilderten Ereignisse in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Erzählt wird von dem Politiker John Wade, der nach jahrelanger steiler Karriere plötzlich scheitert: Er verliert wegen seiner Beteiligung an den in My Lai begangenen Kriegsverbrechen, welche er nicht länger zu verheimlichen vermag, die Wahl zum Senator. Dieses Ereignis und die dadurch wachgerufenen Erinnerungen führen zu einer Lebens- und Ehekrise Wades und seiner Ehefrau Kathy. Letztere verschwindet plötzlich spurlos, wie am Ende des Buches auch ihr Ehemann.

Die acht "Hypothesis"-Kapitel sind unterschiedliche Varianten betreffend Kathys Verschwinden. Eine Variante beschreibt die Flucht mit einem unbekannten Liebhaber, eine andere Kathys Selbstmord. Ihr Tod auf der weitverzweigten Seenlandschaft, in der sie mit dem Motorboot die Orientierung verliert, wird ebenfalls angeführt. Die letzte und ergreifendste Variante beschreibt, wie Kathy von John in einem Zustand der Unzurechnungsfähigkeit mit kochendem Wasser zu Tode gebrüht und im See versenkt wird. Alle Varianten stehen dabei, wie später gezeigt wird, gleichberechtigt nebeneinander.

Die acht *The-Nature-of*-Kapitel geben Auskunft über Wades Vergangenheit. Eine chronologische Ordnung ist nicht erkennbar. Dargestellt werden Wades Kindheit und sein Einsatz im Vietnamkrieg, und damit auch seine Mitschuld an den Kriegsverbrechen in My Lai. Auch der Beginn und Verlauf seiner Liebesbeziehung zu Kathy und die darauffolgende Ehe werden nachgezeichnet. Der Leser bekommt Einblick in Wades politische Karriere, seine Sozialisation und die Entwicklung seiner

Persönlichkeit.

Die verbleibenden sieben "Evidence"-Kapitel stellen eine Sammlung verschiedenster kurzer Texte dar, die Hintergrundinformationen zu den anderen Kapiteln liefern. Thematisiert wird auch hier Wades Kindheit, seine Ehe mit und Beziehung zu Kathy, seine politische Laufbahn, seine Teilnahme am Massaker von My Lai und das plötzliche Verschwinden Kathys. Die angebliche oder tatsächliche Herkunft[298] der Fülle an zitierten Hinweisen wird jeweils mit einer Fußnote belegt, von denen sich insgesamt 133 im Buch finden.

Eine ähnliche Einteilung des Buches nimmt auch Kaplan vor:

> There are seven 'Evidence' chapters; seven [sic!] 'Hypothesis' chapters; several chapters with titles containing the words *who*, *what*, or *where*, in the tradition of crime fiction; and chapters addressing compelling and mysterious issues such as 'The Nature of Loss' and 'The Nature of Love'.[299]

Kaplan zählt leider ungenau; zudem kann, wie gezeigt wurde, eine treffendere Einteilung der von Kaplan nicht in ihrer Anzahl genannten *The Nature of-* und Fragewort-Kapitel erfolgen.

Auch Herzog strukturiert ähnlich, er hingegen nimmt eine Einordnung in "three groups"[300] vor. Dabei faßt er die *The-Nature-of-* sowie die Fragewort-Kapitel zusammen als "16 chapters in the book devoted to the narrator`s factual and speculative reconstruction of the days immediately [sic!] preceding and following the disappearances in the fall of 1986."[301]

In 12 der oben genannten 133 Fußnoten wird der auktoriale Erzähler sichtbar, wenn er kommentierend bzw. reflektierend eingreift.[302] Herzog schreibt in diesem Zusammenhang von "12 introspective and analytical footnotes in which the narrator speaks [...]"[303]. Es stellt sich hier die Frage, um wen es sich bei diesem auktorialen Erzähler handelt.

In den Fußnoten zeigen sich, wie schon bei *The Things They Carried*, große Ähnlichkeiten zwischen Autor und Erzähler. In Fußnote 67 beschreibt der Erzähler

---

298 Siehe dazu Fußnote 313 auf S. 65 dieser Arbeit.

299 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 199. Hervorhebungen so im Text.

300 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 153.

301 Ebd.

302 Vgl. Fußnoten 21, 36, 67, 71, 88, 117, 124, 127, 128 und 131-133 im Buch.

303 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 154.

seine während einer Vietnamreise gewonnen Eindrücke[304], die zahlreiche Übereinstimmungen mit der in Abschnitt 1 dieser Arbeit beschriebenen Vietnamreise O`Briens aufweisen. Fußnote 88 gibt später detaillierter Auskunft über den Einsatz des Erzählers im Vietnamkrieg:

> I arrived in-country a year after John Wade, in 1969, and walked exactly the ground he walked, in and around Pinkville, through the villages of Thuan Yen and My Keh and Co Luy. [...] Twenty-five years ago, as a young PFC, I too could smell the sunlight.[305]

Wie in Abschnitt 1 dieser Arbeit gezeigt, kam auch O`Brien 1969 in dasselbe Einsatzgebiet wie der Erzähler, und beide waren zu dieser Zeit *Private First Class*. Alles, was wir aus dem Text über den Erzähler erfahren, trifft auch auf den Autor zu. Zieht man jedoch dessen Aussagen hinzu, wird deutlich, daß es sich bei ihm und dem Erzähler nicht um dieselbe Person handelt. So sagt O`Brien: "I`d be using footnotes from my own life [...]"[306], und: "I saw the narrator as a biographer, a medium, a story-teller like Conrad`s Marlow."[307] Es kann mithin konstatiert werden, daß es sich bei dem Erzähler um eine fiktive Gestalt handelt, die gleichwohl viele Übereinstimmungen mit dem Autor aufweist.

Dieser Auffassung sind auch Herzog und Kaplan. Herzog schreibt: "The story is told by an unnamed narrator, a Vietnam veteran [...]"[308], und: "The controlling voice in the novel is that of an unnamed author-narrator [...]."[309] Weiter folgert er: "[It] seems to be that the narrator is a combination of the real Tim O`Brien and a fictional charac- ter who might even be an extension of the narrator in *The Things They Carried*."[310]

Kaplan führt aus:

> The narrator is never given a name in the novel but, like the narrator with the name of Tim O`Brien in *The Things They Carried*, he should not be equated with the novel`s author Tim O`Brien - although this distinction becomes blurred in some of the footnotes.[311]

---

304 Ebd., S. 146.
305 Ebd., S. 199.
306 Joseph P. Kahn, "The Things He Carries", *Boston Globe* (19.10.1964), S. 69. Zitiert nach: Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 145.
307 "The 'Truth' of Our Lives is Extremely Fragile. A Conversation with Tim O`Brien" New York: Penguin Publishers, 1995[?]), S. 6.
308 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 147.
309 Ebd., S. 153.
310 Ebd., S. 155.

O`Briens bemerkenswerte Methode, unter Zuhilfenahme von Zitaten und Fußnoten eine höhere Glaubwürdigkeit und damit eine stärkere Realitätsnähe zu erzeugen, hebt *In the Lake of the Woods* deutlich von anderen Romanen ab. Es stellt sich, wie schon bei *The Things They Carried*, die Frage, um was für eine Gattung es sich bei vorliegendem Werk handelt.

Die Mehrheit der Kritiker und Rezensenten[312] bezeichnet *In the Lake of the Woods* kurzerhand entweder als Roman, *novel* oder auch als *semi-fictional novel*.
Der überwiegende Teil der mit Fußnoten versehenen Belege O`Briens beruht auf Tatsachen, ein bedeutender Teil ist aber offenbar auch fiktionaler Natur.[313] Die Bezeichnung *semi-fictional novel* kann daher als die akzeptabelste betrachtet werden. Folglich wird in dieser Arbeit *In the Lake of the Woods* fortan als *novel* oder Roman bezeichnet.

---

311 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 198. Leider ist bei Kaplan nicht ersichtlich, wie er zu diesem Schluß kommt, da er sich bei seiner Argumentation ausschließlich am Primärtext orientiert.

312 Siehe hierzu insbesondere die in der Bibliographie aufgeführten deutsch- und englischsprachigen Rezensionen.

313 Eine intensive Beschäftigung mit der Frage, inwieweit O`Briens Belege Fiktion sind, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Diesbezüglich wird deshalb empfohlen, die entsprechenden Passagen bei Herzog zu Rate zu ziehen, die sich ansatzweise dieser Problematik widmen (Vgl. dazu: Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 143-167).

5.2 Ausprägung und Funktionen der *imagination*

5.2.1 *Magic* und *imagination*

Abschnitt 2 dieser Arbeit widmete sich bezüglich der Definition von *imagination* u.a. auch dem Begriff der *magic*. Es konnte belegt werden, daß O`Brien *magic* als eine besondere Ausprägung der *imagination* betrachtet und beide Begriffe quasi synonym verwendet. In den folgenden Abschnitten soll dargelegt werden, wo *magic* konkret verwendet wird, was ihre Auslöser und Folgen sind, und ob und inwieweit eine gegenseitige Beeinflussung beider vorliegt. Außerdem soll versucht werden, die Funktion von *magic* im Text zu ergründen.

5.2.1.1 John Wades Kindheit

Im Laufe des Romans erfährt der Leser, daß John Wades Vater Alkoholiker ist. "His father had problems with alcohol [...]"[314], gibt Wades Mutter in einem der "Evidence"-Kapitel dem Untersuchungsausschuß zu Protokoll. Wesentlich für das Verständnis von Johns Sozialisation und dem Vater-Sohn-Verhältnis ist das Kapitel "The Nature of Love". Auch hier wird gesagt, daß Vater Wade ein Trinker ist: "After dinner, John would see his father slip out to the garage. That was the worst part. The secret drinking that wasn`t secret."[315]

Ständig ist John der Kritik seines betrunkenen Vaters ausgesetzt, und nie ist dieser mit seinem Sohn zufrieden: "[... W]hy didn`t anything please him, or make him smile, or stop drinking?"[316] Im betrunkenen Zustand wird der Sohn verspottet, der nicht so schlank und sportlich ist, wie es sich der Vater wünscht: "[... I]n fourth grade, when John got a little chubby, his father used to call him Jiggling John. It was supposed to be funny. It was supposed to make him stop eating."[317] Wades Mutter gibt zu

---

314 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 28.
315 Ebd., S. 66.
316 Ebd., S. 209
317 Ebd., S. 67.

Protokoll: "His father teased him quite a lot."[318]

Zu dieser Zeit beginnt John damit, im Keller Zaubertricks zu erlernen[319] und diese vorzuführen: "When he was a boy, John Wade`s hobby was magic. In the basement, [...] he practiced in front of a stand-up mirror [...]."[320] Manchmal bemerkt John, daß er dann nicht mehr in die Realität zurückfindet und die Zaubertricks für echte Magie hält:

> [... I]t was not true magic. It was trickery. But John Wade sometimes pretended otherwise, because he was a kid then, and because pretending was the thrill of magic, and because for a while what seem to happen became a happening itself. He was a dreamer.[321]

Realität und Phantasie vermischen sich hier, und die Grenzen zwischen beiden werden unscharf. Doch selbst die Tatsache, daß John mit seinen Zaubertricks auf Schulfesten und Geburtstagen großen Erfolg hat, stellt den Vater nicht zufrieden. Im betrunkenen Zustand beschimpft er seinen Sohn: "Other times his father would jerk a thumb at the basement door. 'That pansy magic crap. What`s wrong with baseball, some regular exercise?' He`d shake his head. 'Blubby little pansy.' "[322]

Zu dieser Zeit beginnt John damit, eine andere Form der *magic* zu entwickeln, die ihm Kontrolle über seine Umwelt zu verleihen scheint: "He had sovereignty over the world. [...] Everything was possible, even happiness."[323] Der kleine Spiegel, vor dem John seine Zaubertricks übt, spielt hierbei eine bedeutende Rolle. Er trägt diesen immer häufiger bei sich, bis es ihm schließlich gelingt, den Spiegel 'in Gedanken' bei sich zu haben und so unter Zuhilfenahme dieser neuen Form von *magic* einerseits sein Leben scheinbar zu ändern und andererseits dem Spott des volltrunkenen Vaters zu entkommen:

> The mirror made this possible, and so John would sometimes carry it to school with him, or to baseball games, or to bed at night. Which was another trick: how he secretly kept the old stand-up mirror in his head. Pretending, of course - he understood that - but he felt calm and save with the big mirror behind his eyes, where he could slide away behind the glass, where he could turn bad

---

318 Ebd., S. 10.

319 Paralellen zu O`Briens eigener Biographie werden hier offenbar: Der trunksüchtige Vater und das Erlernen von Zaubertricks (vgl. Abschnitt 1 dieser Arbeit).

320 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 31.

321 Ebd.

322 Ebd., S. 67.

323 Ebd., S. 65.

> things into good things and just be happy. The mirror made things better. The mirror made his father smile all the time. The mirror made the vodka bottles vanish from their hiding place in the garage, and it helped with the hard, angry silences at the dinner table.[324]

Auch in anderen Lebensbereichen wendet John diese neue *magic* an und benutzt den 'Spiegel im Kopf': "The mirrors helped him get by. They were like a glass box in his head, a place to hide, and all through junior high, whenever things got bad, John would slip in the box of mirrors and disappear there. He was a daydreamer."[325]

Als Vater Wade sich schließlich in der Garage erhängt, benutzt John wieder seine *magic*: "At fourteen, when his father died, John did the tricks in his mind."[326] Es gelingt John, mit Hilfe der *magic* auch endlich Gespräche mit dem Vater zu führen: "On the afternoon his father was buried, John Wade went down to the basement and practiced magic in front of his stand-up mirror. He did feints and sleights. He talked to his father."[327] In diesen Gesprächen gibt John vor, sein Vater sei nicht wirklich tot:

> [... H]e tried to pretend that his father was not truly dead. He would talk to him in his imagination, carrying on whole conversations about baseball and school and girls. Late at night, in bed, he`d cradle his pillow and pretend it was his father, feeling the closeness. [...] It was pretending, but the pretending helped.[328]

Erstmals benutzt O`Brien an dieser Stelle die Begriffe *pretending* und *imagination*, die dann immer wieder innerhalb des Kapitels auftauchen. Mehrmals wird bezüglich John Wade die Wendung *he imagined* benutzt, auch vom *pretending* und von *daydreams* ist jetzt die Rede.[329] In den Abschnitten 3 und 4 dieser Arbeit konnte belegt werden, daß diese bei O`Brien spezielle Ausprägungen von *imagination* sind. Hier kommt nun die *magic* hinzu. Was aber führt dazu, daß John seine *magic* benutzt? Der Leser erfährt: "And then the pretending would start again. John would go back in his memory over all the places his father might be [...]."[330] Auslöser für Johns *magic* ist also *memory*, konform der in Abschnitt 2 dieser Arbeit dargestellten Theorie Isers. Es handelt sich hier also in der Tat um eine spezielle Ausprägung von *imagination*.

---

324 Ebd., S. 56 f.
325 Ebd., S. 208.
326 Ebd., S. 31.
327 Ebd., S. 75.
328 Ebd., S. 14.
329 Vgl. Ebd., S. 14 f.
330 Ebd., S. 15.

Auch die bei Iser beschriebene Interdependenz von *magic* als Ausprägung von *imagination* und ihres Auslösers *memory* ist hier gegeben. Der Erzähler teilt mit: "Long ago, as a kid, [... John had] learned the secret of making his mind into a blackboard. Erase the bad stuff. Draw in pretty new pictures."[331] Hier löst *memory* *imagination* aus, welche dann die *memory* verändert: Schlechte Erinnerungen werden ausgelöscht und sogar durch angenehmere ersetzt.

Herzog konstatiert: "Wade has a powerful imagination, one that since childhood he has used to dream and to escape the pressures of the real world."[332] Bezüglich des Vater-Sohn-Verhältnisses schreibt er:

> To escape [...] moments of rejection and his feelings of inadequacy and to establish some command over his life, the young John Wade often retreated into his imagination. These tricks of the mind - 'mirrors' - enable him to create pleasant images of his father and a happy relationship filled with love.[333]

Kaplan schreibt: "John Wade has used his imagination since childhood as a 'magical' tool for obtaining some control over reality. It is magical in the sense that it enables him to play tricks in his head and refashion reality to fit his needs."[334]

Tim O`Brien sagt dazu: "For John Wade, magic was partly a means of escape from an unhappy childhood, a way of empowering himself, a means of earning applause and respect and even love."[335]

Imagination dient hier dem Kind John Wade also zur Flucht aus einer ungeliebten, für ihn bitter empfundenen Realität und dem Gewinn von Zuneigung.

---

331 Ebd., S. 133.
332 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 158.
333 Ebd., S. 158 f.
334 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 194.
335 "The 'Truth' of Our Lives is Extremely Fragile. A Conversation with Tim O`Brien", a.a.O., S. 7.

5.2.1.2 *Sorcerer* im Vietnamkrieg

"We called him Sorcerer. It was a nickname"[336], gibt Richard Thinbill dem Untersuchungsausschuß zu Protokoll. Wade führt während seines Einsatzes im Vietnamkrieg seinen Kameraden Zaubertricks vor, was ihm den Spitznamen *Sorcerer*, Hexenmeister, einbringt:

> In the evenings, after the foxholes were dug, he`d sometimes perform card tricks for his new buddies [...]. The guys were impressed. Sorcerer, they called him: 'Sorcerer`s our man.' [... T]he nickname was like a special badge, an emblem of a brotherhood, something to take pride in. [...] Sorcerer - it had magic, it suggested certain powers, certain rare skills and aptitudes.[337]

Der Erzähler berichtet davon, daß, bedingt durch nervliche Anspannung und im Krieg auftretende Unsicherheiten, die Kameraden John immer mehr zutrauen. Sie scheinen ihn schließlich wirklich für einen *sorcerer* zu halten: "In Vietnam, where superstition governed, there was a fundamental need to believe - believing just to believe - and over the time the men came to trust into Sorcerer`s powers."[338] So versichern sich die Soldaten vor Nachteinsätzen, daß *Sorcerer* sie unsichtbar machen und vor feindlichen Attacken schützen könne. Schließlich scheint der ganze Krieg zur *magic* zu werden und außerhalb der Realität angesiedelt zu sein, die Kampfhandlung stellt sich als Zaubertrick dar: "He displayed an ordinary military radio and whispered a few words and made their village disappear. There was a trick to it, which involved artillery and white phosphorus, but the overall effect was spectacular."[339]

Stolz berichtet John seiner Verlobten Kathy in Briefen von seiner *magic* und seinem neuen Namen:

> He told her about villages that vanished right before his eyes. He told her about his new nickname. 'The guys call me Sorcerer,' he wrote, 'and I sort of like it. Gives me this zingy charged-up feeling, this special power or something, like I`m really in control of things. [...]' [340]

Die Zaubertricks geben John einerseits das Gefühl, seine Umwelt steuern und kontrollieren zu können, was dem Schutz seiner selbst und der Kameraden zu dienen

---

336 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 25.
337 Ebd., S. 36 f.
338 Ebd., S. 37.
339 Ebd., S. 65.
340 Ebd., S. 61.

scheint. Andererseits verliert der Vietnamkrieg an Schrecken, da er sich außerhalb der Realität abzuspielen scheint: "[... Y]ou could *fly* here, you could make *other* people fly - a place where the air itself was both reality and illusion, where anything might instantly become anything else."[341] Der Erzähler stellt bezüglich einzelner Ereignisse des Vietnamkriegs fest: "[... B]ut over the time the whole incident took on a dreamlike quality, only half remembered, half believed."[342] So verwundert es nicht, daß John im Nachhinein den Krieg nicht mehr als Realität empfindet: "No sharp edges. Lots of glare. A nightmare like that, all you want is to forget. None of it seemed real in the first place."[343]

Vergessen möchte John auch die als 'Massaker von My Lai' bekanntgewordenen Kriegsverbrechen, die sich am 16. März 1968 im Dorf Thuan Yen abspielten: "And there was the deepest secret of all, which was the secret of Thuan Yen, so secret that he sometimes kept it secret from himself."[344] Die Schilderung dieser Ereignisse nimmt breiten Raum in *In the Lake of the Woods* ein. Der Erzähler geht nicht nur auf John Wades Rolle bei diesem Massaker ein, sondern beschreibt die Kriegsverbrechen auch auf bedrückend realistische Weise, insbesondere im Kapitel "The Nature of the Beast".

Der Leser erfährt, daß John während des Massakers zwei Menschen tötet, und zwar aufgrund einer Fehlwahrnehmung. Da ist zunächst ein alter Mann, dessen Gehstock John im Kampfgetümmel für ein Gewehr hält: "[... H]e would forever remember how he turned and shot down an old man with a wispy beard and wire glasses and what looked to be a rifle. It was not a rifle. It was a small wooden hoe."[345] Gegen Ende des Massakers tötet Wade im Schockzustand noch versehentlich einen seiner Kameraden:

> Later, he found himself at the bottom of an irrigation ditch. There were many bodies present, maybe a hundred. He was caught up in the slime. PFC Weatherby found him there. 'Hey, Sorcerer,' Weatherby said. The guy started to smile, but Sorcerer shot him anyway.[346]

---

341 Ebd., S. 72. Hervorhebungen so im Text.
342 Ebd., S. 268.
343 Ebd., S. 186.
344 Ebd., S. 73.
345 Ebd., S. 109.
346 Ebd., S. 110.

Beide Szenen werden an mehreren Stellen des Romans beinahe wortgleich geschildert.[347]

John ist zwar nur indirekt zu den Kriegsverbrechern zu rechnen, da er sich, im Gegensatz zur Mehrzahl seiner Kameraden, nicht aktiv am Abschlachten der Zivilbevölkerung beteiligt. Trotzdem möchte er den Vorfall keinesfalls melden, wie es sein Kamerad Thinbill vorschlägt.[348] John hingegen will versuchen, die Geschehnisse einfach zu vergessen:

> 'What a stink, man. I can`t shake it.'
> 'We`ll find a river. Wash it off.'
> 'It`s not the washable kind. I mean, how do you live with it? What the fuck do you put in your letters home?'
> 'I don`t know,' Sorcerer said. 'Try to forget.'
> 'Like how?'
> 'Concentrate. Think about other things.'[349]

Dies gibt Thinbill auch dem Untersuchungsausschuß zu Protokoll: "It stays with me after all these years. I guess it probably haunted John too, except he tried to do something about it. Erase it, you know? Literally."[350] Damit beginnt John gleich nach dem Abrücken aus dem verwüsteten Dorf: "Sorcerer kept to himself near the rear of the column. Head down, shoulders stooped, he counted his steps and tried to push away the evil. It wasn`t easy."[351] Hier kommt es dann zum *pretending* und zu den ersten *tricks*. John gibt vor, die Geschehnisse seien in der erlebten Weise gar nicht passiert und gibt die Schuld am Tod Weatherbys dem Vietkong:

> Sorcerer thought he could get away with murder. He believed it. After he`d shot PFC Weatherby - which was an accident, the purest reflex - he tricked himself into believing it hadn`t happened the way it happened. He pretended he wasn`t responsible; he pretended he couldn`t have done it and therefore hadn`t; he pretended that if the secret stayed inside him, with all the other secrets, he could fool the world and himself, too. [...] 'Fucking VC,' he said [...].[352]

In diesem Zusammenhang tauchen auch die 'Spiegel im Kopf' wieder auf, *magic tricks*, die Johns Realitätswahrnehmung ändern, so beispielsweise während des Massakers: "For a few seconds, Sorcerer shut his eyes and retreated behind the

---

347 Im Falle PFC Weatherbys z.B.; vgl. ebd. S. 64, 68, 75, 76. 110 und 216.
348 Vgl. ebd., S. 213 f.
349 Ebd., S. 206.
350 Ebd., S. 258.
351 Ebd., S. 204.
352 Ebd., S. 68.

mirrors in his head, pretending to be elsewhere [...]."[353] Nach dem Massaker, als die Soldaten sehen, was sie angerichtet haben, geschieht dasselbe: "Sorcerer took refuge behind the mirrors."[354] Ziel dieses *magic trick* ist es, angesichts der Schrecken des Krieges nicht den Verstand zu verlieren: "The trick then was to stay sane."[355]

Kurz vor seiner Rückkehr in die Heimat gelingt Wade der 'Zaubertrick', seine Akten so zu verändern, daß es nicht mehr möglich ist, ihn mit My Lai in Verbindung zu bringen: "The trick now was to devise a future for himself. [... He was] removing his name from each document and carefully tidying up the numbers. In a way it helped erase the guilt. [...] And over time, he trusted, memory itself would be erased."[356] Diesen *magic trick* zum Auslöschen von Schuld und Erinnerung wendet er konsequent auch nach seiner Rückkehr an: "Over the next months John Wade did his best to apply the trick of forgetfulness."[357]

Nicht nur im Zusammenhang mit Wades Kindheit spielt *magic* also eine Rolle, sondern auch bezüglich seiner Erlebnisse im Vietnamkrieg. Die Funktion ist dabei eine ähnliche. Ging es in der Kindheit um die Flucht aus einer ungeliebten Realität und den Gewinn von Zuneigung, liegt hier der Schwerpunkt auf dem Vergessen bzw. Umstrukturieren der schrecklichen Kriegserlebnisse. Auslöser der in der Form von *magic* auftretenden *imagination* ist auch hier wieder *memory*: Kriegserlebnisse, die die Erinnerungen wecken und so die *magic* in Gang setzten. Dadurch kommt es zu einer Neuordnung dieser Erinnerungen, hin bis zum *trick* des Auslöschens selbiger.

Jakaitis weist diesbezüglich auf eine Verbindung zu Freuds Theorien hin und sieht im Roman "[...] narrative structures that reflect Freud`s theories on forgetting, screen memories, and shock defense."[358] Im weiteren beschreibt er dann das intentionale Vergessen sowie Erinnerungsfehler von Kriegsteilnehmern. Stichworte sind hierbei "intentional forgetting", "willful splitting of consciousness", "faulty function of memory" und "false recollection".[359] Jakaitis weist aber gleichzeitig darauf hin, daß O`Brien sich möglicherweise nicht bewußt an Freuds Theorien anlehnt, sondern daß

---

353 Ebd., S. 105.
354 Ebd., S. 210.
355 Ebd., S. 36.
356 Ebd., S. 269.
357 Ebd., S. 147.
358 John Michael Jakaitis, "Studies in Metafiction and Postmodernism", Diss., a.a.O., S. 118.
359 Vgl. ebd., S. 118 ff.

er diese "[...] intuitive uses of screen memories and journeys in the imagination as defenses against shock [...]"[360] aus eigenen Kriegserlebnissen kennt.

Jakaitis` Theorie der *shock defense* ist kongruent den im Roman gegebenen Hinweisen. So findet sich in einem der "Evidence"-Kapitel der Satz: "The ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness"[361], und der Erzähler stellt gegen Ende des Buches fest: "Maybe erasure is necessary. Maybe the human spirit defends itself as the body does, attacking infection, enveloping and destroying those malignancies that would otherwise consume us."[362]

Kaplan spricht von Wades "traumatic past"[363] und sieht dessen Flucht in *magic* und damit in *imagination* als Selbstschutzmechanismus an:

> My Lai reveals the potential darkness of the human heart to John Wade - a darkness so terrifying that he runs from it rather than confront it. [...] Instead of confronting himself and his own participation in evil, he turns to his magic to erase the mysteries.[364]

Im Hinblick auf "erasing unpleasant memories"[365] konstatiert Herzog:

> Once in the war, [... John Wade`s] magic tricks, mental and physical, keep him sane in a chaotic, aimless existence, and they give him status among his fellow soldiers. [...] Wade gives himself over to 'mind-cleansing tricks', as the mirrors allow his memory to fade, his culpability to disappear [...].[366]

Die Funktion der *magic* und damit von *imagination* ist hier der Selbstschutz. Das Verändern, Auslöschen und Ersetzen von *memory* schützt Wade vor psychischen Schäden, die er durch seine Kriegserlebnisse erleiden könnte. Zugleich bedeutet dies aber auch das Ende seiner Ehe sowie seiner politischen Karriere.

---

360 Ebd., S. 120.
361 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 138.
362 Ebd., S. 298, Fußnote 127.
363 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 206.
364 Ebd., S. 206 f.
365 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 160.
366 Ebd., S. 160 f.

5.2.1.3 John & Kathy Wade

Nachdem John Wades politische Karriere wegen der Aufdeckung seiner Beteiligung am Massaker von My Lai endet, löst die Summe aller Ereignisse eine Ehekrise aus. Offenbar hat sich Wade bezüglich seiner Vergangenheit noch nicht einmal seiner Frau anvertraut: "Twenty years` worth. Smiling and making love and eating breakfast and keeping up the patter and pushing away the nightmares and trying to invent a respectable little life for himself. [...] No one knew. Obviously, no one cared."[367] Zwischen John und Kathy wird seine Verwicklung in Kriegsverbrechen erst in der Nacht nach dem politischen Skandal thematisiert:

> In the hotel that night she found the courage to ask about it. [... S]he remembered John`s eyes locked tight to the television. 'Is *what* true?' 'The things they`re saying. About you.' 'Things?' 'You know.' He switched the channels with the remote, clasped his hands behind his head. Even then he wouldn`t look at her. 'Everything`s true. Everything`s not true.' 'I`m your wife.' 'Right,' he said. 'So?' 'So nothing.'[368]

John ist es nicht an einer Auseinandersetzung mit dem Thema gelegen, und Kathy spricht ihn auch nicht mehr darauf an. Weder Johns Beteiligung an den Kriegsverbrechen, noch das daraus resultierende Ende seiner politischen Karriere wird innerhalb der Ehe thematisiert oder gar aufgearbeitet:

> When they spoke, which was not often, it was to maintain the pretense that they were in control of their own lives, that their problems were soluble, that in time the world would become a happier place. [... T]hey simulated their marriage, old habits and routines.[369]

Das Ehepaar versucht nicht, die durch Johns Vertrauensbruch gefährdete Ehe mittels einer Aussprache zu retten, sondern träumt von einer sorglosen Zukunft:

> [... T]hey would hold each other and talk quietly about having babies and perhaps a house of their own. They pretended things were not so bad. [... T]hey would sometimes make up lists of romantic places to travel. [... T]hey invented happy stories for each other. [... A]nd this too was something he would later remember - the pretending.[370]

---

367 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 234
368 Ebd., S. 56. Hervorhebung so im Text.
369 Ebd., S. 16.
370 Ebd., S. 1 ff.

Es kommt zum *pretending*, das auch hier wieder zur Flucht aus der als zu bitter empfundenen Realität dient. Herzog stellt fest: "Although Wade deeply loves his wife, he [...] tries to avoid the realities of his life and marriage. [...] He wants to escape into imagination as he and Kathy plan, or pretend, the future."[371] Auslöser dieser Form der *imagination* sind einerseits die Ereignisse von My Lai und andererseits Wades politisches Ende. Diese beiden Faktoren werden durch das *pretending* dann wiederum beeinflußt: Ein leichteres Ertragen von beidem wird möglich.

Eines morgens wacht John auf und stellt allmählich fest, daß seine Frau nicht mehr bei ihm ist. Dieses Verschwinden Kathy Wades kann als Folge der Ehekrise betrachtet werden. Spekulationen über ihren Verbleib nehmen einen breiten Raum im Roman ein: Hauptsächlich die "Hypothesis"-Kapitel bieten verschiedenste Varianten dazu an, was geschehen sein könnte. Aber auch in anderen Teilen des Romans finden sich mögliche Hinweise.

Die erste Variante findet sich in Kapitel 5, dem ersten "Hypothesis"-Kapitel. Angenommen wird, daß Kathy mit einem Geliebten geflohen sei, müde der Politik und frustriert von der zerrütteten Ehe: "Maybe she saw someone waiting for her. [...] An honest, quiet man. A man without guile or hidden history. [...] Maybe she [...] quietly closed the door behind her and walked up the narrow dirt road to where a car was waiting."[372] In dem insgesamt nur 25-zeiligen Kapitel findet sich zehnmal das Wort *maybe*. Der Autor erzeugt Unsicherheit.

Die Grundlage für zwei weitere Versionen von Kathys Verschwinden ist Kapitel 8, "How The Night Passed". Der Leser erfährt, daß John sich während einer schlaflosen Nacht eigentlich eine Tasse Tee kochen will, sich dann aber an My Lai erinnert und voller Wut und Verzweiflung in einem Zustand der Unzurechnungsfähigkeit alle Topfpflanzen im Haus mit kochendem Wasser übergießt. Er geht als nächstes mit dem Teekessel ins Schlafzimmer, erinnert sich dann an weiter nichts und findet sich schließlich im See stehend wieder. Am nächsten Morgen ist Kathy verschwunden, und "[... John]`d been having a curious nightmare. Electric eels. Boiling red water."[373]

Eine erste sich daraus ergebende Version ist, daß Kathy nachts ebenfalls erwacht und ihren schreienden, wirr vor sich hinfluchenden Ehemann beim Verbrühen der

---

371 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 163.
372 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 23 f.
373 Ebd., S. 52.

Pflanzen sieht. Auch hier erzeugt der Autor wieder Unsicherheiten, auch hier wird das Wort *maybe* immer wieder gebraucht: "Right then, maybe, she walked away into the night. Or maybe not. Maybe instead, [...] she moved down the hallway to the bedroom."[374] Von Johns Zustand verschreckt verläßt Kathy das Haus und will zu den einige Meilen entfernt wohnenden Nachbarn laufen, wo sie jedoch nie ankommt. "Then any number of possibilities. A wrong turn. A sprain or broken leg. Maybe she lost her way. Maybe she`s still out there."[375]

Eine zweite sich ergebende Version ist, daß Kathy früh morgens voller Wut über Johns irrsinniges Verhalten der vergangenen Nacht mit dem Motorboot auf den See hinausfährt: "The boat was gone, as it had to be. The outboard was gone, too, and the gas can and the orange life vest and the two fiberglass oars."[376] Hier werden erstmals Indizien genannt, die diese Annahme untermauern, was bei der zuvor nicht der Fall ist. In den folgenden beiden "Hypothesis"-Kapiteln wird diese Möglichkeit weiter verfolgt. Es wird gesagt, Kathy könnte entweder ertrunken sein oder aber auf dem See die Orientierung verloren haben. In beiden Fällen verschwindet sie schließlich spurlos.

Auch ein Selbstmord Kathys wird als mögliche Erklärung für ihr Verschwinden mit dem Boot herangezogen:

> Suicide? Impossible to know. Certainly the pressures were enormous. She was on Valium and Resortil. Her husband, the election, the unborn child in her heart. So maybe she`d planned it, taking the boat and aiming it straight north and losing herself forever in Lake of the Woods.[377]

Dies stellt jedoch nur eine untergeordnete Möglichkeit von Kathys Verschwinden mit dem Boot auf dem See dar.

Kapitel 15 nimmt erneut Bezug auf Johns Kontrollverlust und das Verbrühen der Topfpflanzen. Es werden Hinweise gegeben, daß John mit dem frisch aufgefüllten, heißen Teekessel an Kathys Bett steht, sich aber nicht erinnern kann, was dort genau geschehen ist: "Love, he thought. He remembered the weight of the teakettle. He remembered puffs of steam in the dark. A strange, flapping sound, like wings, then a deep buzzing, and then later he`d found himself waist-deep in the lake."[378] Ähnliche

---

374 Ebd., S. 57.
375 Ebd., S. 58.
376 Ebd., S. 83.
377 Ebd., S. 250.

Hinweise gibt es auch in Kapitel 19: "There was the fact of an iron teakettle. [... H]e had moved down to the hallway to their bedroom that night, where for a period of time he had watched Kathy asleep [...]."[379] Bei beiden Kapiteln handelt es sich nicht um "Hypothesis"-Kapitel, sondern um Fragewort-Kapitel. In Abschnitt 5.1 dieser Arbeit wurde gezeigt, daß es sich bei diesen um die chronologisch ablaufende Gegenwartsebene des Romans handelt. Die gegebenen Hinweise sind Erinnerungen mit Indizienwert, keine Hypothesen. Dies wird im Text deutlich und oft gesagt: So kommt das Wort *remembered* auf Seite 131 neunmal vor.

All dies führt den Leser hin zur grausamsten Version von Kathys Verschwinden. Kapitel 27 schildert sehr ergreifend und detailliert, wie John seine Frau Kathy tötet: Er schüttet ihr das kochende Wasser des frisch aufgefüllten Teekessels während sie schläft auf das Gesicht, und sie stirbt einen grausamen Tod. Dann versenkt er sie mitsamt dem Boot im See. Währenddessen küßt er sie und flüstert unablässig ihren Namen. Wendungen wie: "Kath, my Kath", oder: "Kath, Kath" sind zahlreich in diesem Kapitel vorhanden.[380] Scheinbar liebt John Kathy, tötet sie aber dennoch. Der Leser erfährt: "He was Sorcerer now. He was inside the mirrors."[381]

Hier tritt erneut die in Abschnitt 5.5.1.2 dieser Arbeit beschriebene *imagination* auf. Wie schon in My Lai nutzt John alias Sorcerer *mirrors* und *magic*, um dem Schrecken seiner Tat zu entgehen. Wie John während und nach dem Massaker hinter die 'Spiegel im Kopf' flieht, tut er es auch jetzt, nachdem er seine Frau so grausam getötet hat.

Die letzte Variante geht davon aus, daß zunächst Kathy im Einvernehmen mit John mit dem Boot über den See nach Kanada fährt, um der Aufregung und den Konsequenzen der verlorenen Wahl zu entgehen und ein neues Leben anzufangen. John, der am Ende des Romans ebenfalls spurlos verschwindet, ist ihr wie geplant gefolgt, und möglicherweise führen beide jetzt ein ruhiges Leben in Kanada. Diese Möglichkeit wird im letzten der "Evidence"-Kapitel von Anthony L. Carbo in seiner Aussage angedeutet,[382] und auch der Erzähler geht im letzten "Hypothesis"-Kapitel[383] näher auf diese Hypothese ein.

---

378 Ebd., S. 131.
379 Ebd., S. 188.
380 Vgl. ebd., S. 274.
381 Ebd., S. 274.
382 Vgl. ebd., S. 296.

Die oben dargestellten, vom Erzähler entworfenen verschiedenen Versionen entstehen durch seine Recherchen über John Wades Fall. Kathys Verschwinden, und später auch das Johns, regen die Vorstellungskraft des Erzählers an. Er stellt sich vor, was wohl geschehen sein mag, und welche Umstände (mit-)verantwortlich gewesen sein könnten. Kaplan argumentiert: "[... The narrator] attempts to imaginatively reconstruct why Kathy might have left and what might have happened to her."[384] Es handelt sich um Vorstellungsvermögen, welches, wie in Abschnitt 2 dieser Arbeit dargestellt, laut Iser eine spezielle Form der Imagination ist, welche mit O`Briens Begriff der *imagination* gleichbedeutend verwendet werden kann. Kaplan hält fest: "The narrator [... ] uses his imagination to understand their [= Kathy`s and John`s] thoughts and actions, and to contemplate what might have become of them [...]."[385]

Auslöser dieser *imagination* sind die in den "Evidence"-Kapiteln gesammelten Indizien. Hierzu zählt zunächst Johns *magic glossary*:

> *Vanish* (noun): A technical term for an effect in which an object or a person is made to disappear. [...] *Causal transportation*: A technical term for an effect in which the causal agent is itself made to vanish; i.e., the magician performs a vanish of himself.[386]

Weitere Indizien sind das verschwundene Boot samt Zubehör[387], die von John im Müll versteckten verbrühten Pflanzen[388], der ebenfalls im Müllhaufen versteckte Teekessel[389] sowie die Aussage von Anthony L. Carbo[390]. Daraus konstruiert der Erzähler zwei grundsätzliche Varianten: Erstens Kathys Ermordung durch ihren Ehemann (Tod durch Verbrühen mit heißem Wasser aus dem Kessel) und zweitens Kathys freiwilliges Verschwinden mit dem Boot (wovon wiederum zahlreiche unterschiedliche Versionen gegeben werden). Beides steht einander gleichwertig gegenüber, keines wird als wahrscheinlicher ausgegeben. Eine Auflösung erhält der Leser nicht.

---

383 Vgl. ebd., S. 299 ff.
384 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 200
385 Ebd.
386 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 192. Hervorhebungen so im Text.
387 Vgl. ebd., S. 8.
388 Vgl. ebd., S. 10.
389 Vgl. ebd., S. 8.
390 Vgl. Ebd., S. 296.

Auch hier hat die ausgelöste *imagination* Auswirkungen: Sie weckt im Erzähler eigene Erinnerungen an den Vietnamkrieg, die dieser zeitweise in den Fußnoten der "Evidence"-Kapitel zum Ausdruck bringt.[391] Kaplan merkt an: "[... T]he narrator`s investigation triggers memories of his own lost past."[392] Hier besteht folglich ebenfalls eine Interdependenz von *memory* und *imagination*.

Durch die Verwendung von *imagination* erzeugt der Erzähler zahlreiche Unsicherheiten. In allen "Hypothesis"-Kapiteln kommt übermäßig häufig der Konjunktiv unter Verwendung von *could* und *would* vor; zudem tritt das Wort *maybe* überaus zahlreich auf, wie bereits gezeigt wurde. Dasselbe geschieht in den kommentierenden Fußnoten. Der Erzähler verweist auf Leerstellen: "In any case, Kathy Wade is forever missing, and if you require solutions, you will have to look beyond these pages. Or read a different book."[393] Später, ebenfalls bezüglich Kathys Verschwindens, heißt es: "John Wade was a pro. He did his magic and walked away. Everything else is conjecture. No answers [...].[394] Am Ende des Romans bleibt dem Erzähler nur festzustellen. "[... T]here *is* no end, happy or otherwise. Nothing is fixed, nothing is solved."[395] Auch für John Wade, dem durch den Erzähler eine Stimme verliehen wird, gibt es keinerlei Sicherheit: " 'Maybe so,' he said, 'but how do we know?' "[396], oder: "Nothing could ever be sure [...]"[397], und: "What was real? What wasn`t?"[398].

In *In the Lake of the Woods* dient *imagination* also nicht der Wahrheitsfindung, ganz ähnlich wie bei *The Things They Carried*. Eine Wahrheit als solche gibt es nicht, auch keine Auflösungen der Unsicherheiten. Es gibt lediglich Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, Fakten helfen hier nicht weiter. Kaplan stellt fest:

> While the narrator is bombarding his readers with an assortment of evidence and facts, he constantly reminds them that facts are tentative at best and evidence can only tell us what is apparent. [...] The more evidence one obtains [...], the more one is confronted with the endless possibilities for alternate explanations.[399]

---

391 Vgl. ebd., Fußnoten 67, 88 und 127.
392 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 200
393 Tim O`Brien, *In the Lake of the Woods*, a.a.O., S. 30, Fußnote 21.
394 Ebd., S. 266, Fußnote 117.
395 Ebd., S. 301, Fußnote 133. Hervorhebung so im Text.
396 Ebd., S. 32.
397 Ebd., S. 43.
398 Ebd., S. 238.

Bezüglich der Unsicherheiten und Leerstellen schreibt Herzog: "In this novel of possibilities, many things are likely depending on the readers` interpretations of the facts, clues and suppositions [...]."[400]

Tim O`Brien sagt dazu: "[...C]ertain things in life will always remain pure mystery, and this both frustrates and fascinates us."[401] Später fügt er bezüglich *In the Lake of the Woods* an: "This book is about uncertainty. This book adheres to the principle that much of what is important in the world can never be known. That`s what disturbs people."[402]

5.3 Resümee: *Imagination* in *In the Lake of the Woods*

Es läßt sich bezüglich der *imagination* in *In the Lake of the Woods* feststellen: *Magic*, die hier eine spezielle Form der *imagination* darstellt, dient John Wade in der Kindheit dazu, scheinbare Kontrolle über sein Leben zu gewinnen. Zudem gelingt es ihm, unter Zuhilfenahme seiner 'Spiegel im Kopf' der Realität zu entfliehen. So löst beispielsweise der Tod und die Erinnerung an den alkoholkranken Vater (= *memory*) Johns *magic* (= *imagination*) aus: Es kommt zu imaginären Gesprächen zwischen Vater und Sohn, die das schlechte Verhältnis zwischen beiden in besserem Licht erscheinen lassen. Hier wird die Interdependenz von *memory* und *imagination* sichtbar: Die Erinnerungen an den Vater und dessen Tod lösen imaginäre Dialoge aus, die das Bild des Vaters in der Erinnerung positiv beeinflussen.

Im Erwachsenenleben Johns hat *imagination* eine ganz ähnliche Funktion: Wieder sind es die 'Spiegel im Kopf', die ihn im Vietnamkrieg und danach die Kriegsverbrechen von My Lai vergessen lassen. Es kommt zu einer innerlichen Flucht vor dem Kriegshorror. Diese Überlebenstechnik, die dem Selbstschutz dient und dazu führt, daß der Krieg als *unreal* empfunden wird, hilft diesen zu ertragen.

---

399 Steven Kaplan, *Understanding Tim O`Brien*, a.a.O., S. 201 f.

400 Tobey C. Herzog, *Tim O`Brien*, a.a.O., S. 163.

401 "The 'Truth' of Our Lives is Extremely Fragile. A Conversation with Tim O`Brien", a.a.O., S. 6.

402 Ebd., S. 9.

Einen breiten Raum nehmen die verschiedenen Versionen zu Kathys Verschwinden ein. Erneut kommt es durch die *magic mirrors* zu einer Flucht vor der Realität: Die verlorene Wahl bleibt unverarbeitet, die Ehekrise wird verleugnet, und die mögliche Ermordung Kathys wird gar vollkommen aus dem Gedächtnis verdrängt.

Der Erzähler versucht, *imagination* zum Zweck der Wahrheitsfindung zu nutzen, als er über John und Kathy nachforscht: Was geschah mit den beiden? Es werden zwar verschiedene Variationen geliefert, zu einer Klärung der tatsächlichen Ereignisse kommt es jedoch nicht. Auch löst *imagination* beim Erzähler *memory* an die eigenen Erlebnisse im Vietnamkrieg aus; es besteht auch hier eine Interdependenz.

6. Zusammenfassung

In den drei hier untersuchten Werken Tim O'Briens gebraucht dieser häufig die Begriffe *daydreaming*, *storytelling* und *magic*. Wie in Abschnitt 2 dieser Arbeit nachgewiesen werden konnte, werden diese Begriffe vom Autor als spezielle Ausprägungen der *imagination* angesehen. O'Briens Definition von *imagination* ist jedoch aufgrund ständiger Begriffsvermischungen nur schwer scharf zu konturieren. Dennoch konnte eindeutig belegt werden, daß er *imagination* gleichbedeutend mit Isers Definition von 'Imagination' verwendet.

Im folgenden soll zunächst gezeigt werden, in welchen unterschiedlichen Ausformungen *imagination* in den hier untersuchten Werken auftritt. Sodann soll geklärt werden, welche Funktion sie dabei jeweils hat. Abschließend ist zu zeigen, wodurch *imagination* ausgelöst wird, und welche Konsequenzen dies nach sich zieht.

Der überwiegende Teil der Handlung von *Going After Cacciato* spielt sich als Tagtraum im Kopf des Protagonisten Paul Berlin ab. Ebenso verhält es sich bei *The Things They Carried*, wo neben allen anderen Soldaten in erster Linie Leutnant Jimmy Cross immer wieder Tagträumen nachgeht. In den Abschnitten 3 und 4 dieser Arbeit konnte gezeigt werden, daß das Tagträumen ('*daydreaming*') eine der Ausprägungen von *imagination* im Werk O'Briens ist.

Von wesentlicher Bedeutung ist in *The Things They Carried* neben der Thematik des *daydreaming* auch jene des *storytelling*. Nicht nur der Erzähler, sondern auch die Romanfiguren stellen verschiedene Ereignisse des Vietnamkriegs immer wieder auf ganz unterschiedliche Art und Weise dar. Die jeweils verschiedenen Perspektiven ermöglichen eine differenziertere Sichtweise des Geschehenen, wodurch auf die 'Unfaßbarkeit' der Ereignisse im wörtlichen Sinne aufmerksam gemacht wird. Ganz ähnlich verhält es sich bei *In the Lake of the Woods*, wo zahlreiche verschiedene Versionen desselben Ereignisses (nämlich des Verschwindens von Kathy Wade) erzählt werden. *Storytelling* ist in beiden Fällen, wie in den Abschnitten 4 und 5 dieser Arbeit gezeigt werden konnte, eine weitere Ausprägung der *imagination*.

Der Begriff der *magic* wird von O`Brien in *In the Lake of the Woods* ständig verwendet. John Wades imaginäre Gespräche mit dem toten Vater sind *magic*; auch bedient sich John immer wieder seiner *magic mirrors*, hinter die er sich in kritischen Situationen geistig zurückzuziehen vermag. Belegt werden konnte, daß auch *magic* eine der Ausformungen von *imagination* ist.

Imagination konstituiert sich mithin im Werk Tim O`Briens als *daydreaming*, *storytelling* und *magic*. Als Funktionen der *imagination* können folgende festgehalten werden:

In allen drei untersuchten Werken dient *imagination* zu einer Flucht aus der Realität. So nutzt in *Going After Cacciato* Protagonist Paul Berlin seine Tagträume, um aus der Realität des Krieges zu entfliehen und sich eine friedlichere Welt zu konstruieren. Dasselbe trifft auf *The Things They Carried* zu. Hier fliehen die Soldaten aus der als bitter empfundenen Realität des Vietnamkriegs: Sie stellen sich friedliche und angenehme Szenen aus Natur, Heimat, Freundeskreis oder mit der Geliebten vor. Auch John Wade flieht in *In the Lake of the Woods* aus der Realität. Er tut dies einerseits, als er sich während des Massakers von My Lai geistig hinter seine *magic mirrors* zurückzieht, um die Ereignisse nicht in ihrer ganzen Grausamkeit wahrnehmen zu müssen, damit er sie später leichter vergessen kann. Andererseits weigert sich John, das Ende seiner Ehe und seiner politischen Karriere zu akzeptieren: Er stellt sich eine angenehme Zukunft vor, in der sich alle Probleme wie von selbst lösen. Auch das schlechte Verhältnis zu seinem alkoholkranken Vater verdrängt John Wade erfolgreich, ebenso wie seine mögliche Schuld am Tod seiner Ehefrau Kathy.

Sowohl in *Going After Cacciato* als auch in *The Things They Carried* dient *imagination* als Entscheidungshilfe. Es ist der Tagtraum, der es Paul Berlin ermöglicht zu erkennen, daß er der Realität des Krieges letztendlich doch nicht zu entfliehen vermag. So gelingt es dem zwischen soldatischer Pflichterfüllung und Desertion schwankenden Protagonist schließlich, sich seinen Aufgaben zu stellen. Der Romanfigur Tim O`Brien stellt sich in *The Things They Carried* eine ähnliche Frage: Soll er trotz aller Gewissenskonflikte in Vietnam kämpfen, oder sich der drohenden Einberufung entziehen? Indem er seine Vorstellungskraft nutzt, um sich ein Leben als Deserteur vorzustellen, erkennt er, daß er aufgrund seiner Sozialisation und

der zu befürchtenden Reaktionen seiner Umwelt trotz aller guten Gegenargumente in den Vietnamkrieg ziehen muß.

Der Suche nach Wahrheit dient *imagination* sowohl in *The Things They Carried* als auch in *In the Lake of the Woods*. Bei ersterem Werk gelingt es dem Erzähler, unter Verwendung verschiedener Perspektiven eine den jeweils geschilderten Geschehnissen eigene 'innere Wahrheit' herauszuarbeiten. Die Frage, ob die Ereignisse auf diese Weise (oder überhaupt) stattgefunden haben, ist dabei von nachrangiger Bedeutung. O`Brien unterscheidet folgerichtig zwischen *story-truth* und *happening-truth*. In *In the Lake of the Woods* versucht der Erzähler, die Wahrheit über das Verschwinden Kathy Wades herauszufinden. Auch hier werden verschiedene Versionen eines Ereignisses dargestellt, wobei bis zum Schluß nicht klar wird, was nun tatsächlich geschehen ist. *Imagination* soll hier zwar der Wahrheitsfindung dienen; wie schon bei *The Things They Carried* gelingt dies aber nicht wirklich. Bezüglich Kathy Wades Verschwindens verabschieden sich Autor und Erzähler gar gänzlich vom Wahrheitskonzept: Manche Ereignisse werden immer ein Mysterium bleiben und niemals völlig aufzuklären sein.

Imagination kann helfen, 'Trauerarbeit' zu leisten. In *The Things They Carried* gelingt es durch sie, den Tod geliebter Menschen besser zu ertragen und ihr Andenken zu bewahren. Dies geschieht, indem die Verstorbenen in Geschichten lebendig bleiben: *stories can save lives*. In *In the Lake of the Woods* helfen Johns imaginäre Gespräche, den Tod des alkoholkranken Vaters besser zu verarbeiten.

Eine weitere Funktion der *imagination* ist die Selbstfindung: Seine Tagträume ermöglichen es Paul Berlin in *Going After Cacciato*, sich selbst zu definieren und seine Position im Vietnamkrieg zu bestimmen. Er gewinnt so Selbstvertrauen und kann unabhängiger von äußeren Einflüssen handeln. Ähnlich ist es bei John Wade, dem es - hier allerdings nur scheinbar - gelingt, mittels seiner *imagination* die Welt und damit sein Leben zu kontrollieren.

Imagination dient in den untersuchten Werken somit der Realitätsflucht, als Entscheidungshilfe, zur Wahrheitsfindung, der 'Trauerarbeit' und dem Zweck der Selbstfindung und -definition.

Wie in Abschnitt 2 dieser Arbeit gezeigt wurde, bedarf laut Iser *imagination* eines Auslösers. Iser stellt weiterhin fest, daß eben jener Auslöser oft durch die dadurch beginnende *imagination* verändert, ja sogar ausgelöscht werden kann. Eine Annahme, die in O`Briens Werk bestätigt wird. Ein Beispiel aus jedem der hier untersuchten Romane dazu mag genügen:

In Abschnitt 3.2 dieser Arbeit konnte bezüglich *Going After Cacciato* gezeigt werden, daß eine Verbindung zwischen den Erinnerungen bzw. dem Erinnerungsvermögen (besser als *memory* zu bezeichnen) des Protagonisten und den Geschehnissen in seinem Tagtraum (also der *imagination*) besteht. *Memory* löst hier *imagination* aus, welche dann wiederum das Erinnerungsvermögen beeinflußt und Paul Berlins Erinnerungen neu strukturiert. Dies führt dann u.a zu Berlins Entscheidungsfindung. Es kann also, ganz im Sinne Isers, von einer Interdependenz von *memory* und *imagination* gesprochen werden.

Dasselbe trifft auf *The Things They Carried* zu. In Abschnitt 4.2 dieser Arbeit konnte belegt werden, daß auch hier Tagträume (und somit *imagination*) vorkommen. Ausgelöst werden diese durch die Erinnerungen an die grausamen Erlebnisse im Vietnamkrieg, also wiederum durch *memory*. Auch an dieser Stelle findet die bekannte Wechselwirkung statt, wobei die Tagträume die Kriegsrealität ertragbar machen: Erinnerungen bzw. das Erinnerungsvermögen verändert sich; es existiert eine Interdependenz von *memory* und *imagination*.

Wie in Abschnitt 5.2 dieser Arbeit bezüglich *In the Lake of the Woods* gezeigt werden konnte, gelingt es dem jungen John Wade mittels seiner *magic mirrors*, Dialoge mit dem durch Suizid plötzlich verstorbenen Vater zu führen. Diese imaginären Gespräche werden ausgelöst durch Johns Erinnerungen an das schlechte Vater-Sohn-Verhältnis. Diese als *imagination* zu bezeichnenden Dialoge lassen im Nachhinein die Beziehung in besserem Licht erscheinen, beeinflussen also das Erinnerungsvermögen und verändern Johns Erinnerung (=*memory*). Im Falle seiner Verwicklungen in die Kriegsverbrechen von My Lai kommt es sogar, wie auch beim Tode von Kathy Wade, zu einer völligen Auslöschung von Erinnerungen. Auch hier liegt also eine Interdependenz von *memory* und *imagination* vor.

Mit dieser Arbeit ist es gelungen, eine einzige Fragestellung werkübergreifend zu bearbeiten. Um den vorgegebenen Rahmen der Staatsexamensarbeit nicht zu sprengen, mußte dabei auf eine Darstellung des Gesamtwerkes verzichtet werden, und es konnten lediglich drei von sechs Romanen repräsentativ bearbeitet werden. Ausblickend bleibt anzumerken, daß sich eine weitere Beschäftigung mit dem Gesamtwerk anbieten würde. Wie sich in dieser Arbeit gezeigt hat, fällt eine Kategorisierung der Werke O`Briens oft schwer, da es sich nicht immer um Romane im eigentlichen Sinn handelt. Deshalb wäre eine vertiefende Analyse der Werke O`Briens hinsichtlich des sogenannten 'postmodernen' Romans von großem Nutzen, weil auch dies nicht im Rahmen dieser Arbeit geleistet werden konnte. Ebenso mußte darauf verzichtet werden, auf die das 'intentionale Vergessen' bei Kriegsopfern betreffenden Theorien Freuds näher einzugehen. Das Werk O`Briens daraufhin zu untersuchen wäre gewiß gewinnbringend für die Literaturwissenschaft.

Bibliographie

Primärliteratur

O'Brien, Tim. *Geheimnisse und Lügen*. München: Luchterhand, 1995.

O'Brien, Tim. *Going After Cacciato*. London: Flamingo, 1988.

O'Brien, Tim. *If I Die in a Combat Zone*. New York: Laurel, 1987.

O'Brien, Tim. *In the Lake of the Woods*. New York: Penguin, 1995.

O'Brien, Tim. "The Magic Show". *Writers on Writing*. Hg. Robert Pack & Jay Parini. London: Middlebury College Press, 1991, S. 175-183.

O'Brien, Tim. *Northern Lights*. London: Flamingo, 1998.

O'Brien, Tim. *The Nuclear Age*. New York: Penguin, 1996.

O'Brien, Tim. *The Things They Carried*. New York: Penguin, 1990.

O'Brien, Tim. *Tomcat in Love*. New York: Broadway Books, 1998.

O'Brien, Tim. *Die Verfolgung*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1981.

O'Brien, Tim. "The Vietnam in Me". *The New York Times Magazine*. 02. Okt.1994, S. 48-57.

O'Brien, Tim. *Was sie trugen*. München: Luchterhand, 1999.

Sekundärliteratur

Bates, Milton J. "Tim O`Brien`s Myth of Courage". *Modern Fiction Studies.* Summer 1987, S. 263-279.

Bonn, Maria S. "Can Stories Save Us? Tim O`Brien and the Efficacy of Text". *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* Fall 1994, S. 2-15.

Calloway, Catherine. "'How to Tell a True War Story': Metafiction in The Things They Carried". *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* Summer 1995, S. 249-257.

Calloway, Catherine. "Pluralities of Vision: Going After Cacciato and Tim O`Brien`s Short Fiction". *America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War.* Hg. Owen W. Gilman Jr. & Lorrie Smith. New York: Garland, 1990, S. 213-224.

Calloway, Catherine. "Tim O`Brien (1946-): A Primary and Secondary Bibliography". *Bulletin of Bibliography.* 9/1993, S. 223-229.

Calloway, Catherine. "Tim O`Brien: A Checklist". *Bulletin of Bibliography.* 3/1991, S. 6-11.

Chamberlain, Lori. "Magicking the Real: Paradoxes of Postmodern Writing". *Postmodern Fiction.* Hg. Larry McCaffery. Westport: Greenwood Press, 1986, S. 5-21.

Chen, Tina."'Unraveling the deeper meaning': Exile and embodied poetics of displacement in Tim O`Brien`s The Things They Carried". *Contemporary Literature.* Spring 1998, S. 77-98.

Coffey, Michael. "Tim O`Brien". *Publishers Weekly*. 16.02.1990, S. 60-61.

Contemporary Authors. Vol. 85-88. Hg. Frances Carol Locher. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1980.

Contemporary Authors. New Revision Series. Vol. 40. Hg. Susan M. Trosky. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1993.

Contemporary Authors. New Revision Series. Vol. 58. Hg. Daniel Jones & John D. Jorgenson. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1997.

Contemporary Literary Criticism. Vol 19. Hg. Sharan R. Guntan. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1981.

Contemporary Literary Criticism. Vol 40. Hg. Daniel G. Marowski. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1986.

Contemporary Literary Criticism. Vol 103. Hg. Deborah A Schmitt. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1998.

Couser, G. Thomas. "Going After Cacciato: The Romance and the Real War". *Journal of Narrative Technique*. Winter 1983, S. 1-10.

Dictionary of Literary Biography. Vol 152. 4th series. Hg. James R. Giles & Nanda H. Giles. Detroit / Mich.: Gale Research Company, 1995.

Griffith, James. "A Walk Through History. Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *War, Literature and the Arts*. Spring 1991, S. 1-34.

Herzog, Tobey C. "Going After Cacciato: The Soldier-Author-Character Seeking Control". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Winter 1983, S. 88-98.

Herzog, Tobey C. *Tim O`Brien*. New York: Twayne Publishers, 1997.

Hölbling, Walter. "'Going West - to Europe': Invertierter Mythos und innovative Ästetik in Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 12/1985, S. 309-330.

Jakaitis, John Michael. "Studies in Metafiction and Postmodernism". Diss. University of Illinois, 1990.

Jarraway, David R. "'Excremental Assault' in Tim O`Brien: Trauma and Recovery in Vietnam War Literature". *Modern Fiction Studies*. Fall 1998, S. 695-711.

Jones, Dale W. "The Vietnams of Michael Herr and Tim O`Brien: Tales of Disintegration and Integration". *Canadian Review of American Studies*. Autumn 1982, S. 309-320.

Kahn, Joseph P. "The Things He Carries", Interview, *Boston Globe* (19.10.1964).

Kaplan, Steven. "The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O`Brien`s The Things They Carried". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Fall 1993, S. 43-52.

Kaplan, Steven. *Understanding Tim O`Brien*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

Lee, Don. "About Tim O`Brien". *Ploughshares*. 4/1995, S. 196-201.

Lomperis, Timothy J. *Reading the Wind. The Literature of the Vietnam War*. Durham: Duke University Press, 1987.

McCaffery, Larry. "Interview with Tim O`Brien". *Chicago Review*. 2/1992, S.129-149.

Mcwilliams, Dean. "Time in Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* Summer 1988, S. 245-255.

Misra, Kalidas. "The American War Novel from World War II to Vietnam". *Indian Journal of American Studies.* 7/1984, S. 73-80.

Naparsteck, Martin. "An Interview with Tim O`Brien". *Contemporary Literature.* Spring 1991, S. 1-11.

Raymond, Michael W. "Imagined Responses to Vietnam: Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* Winter 1983, S. 97-104.

Ringnalda, Donald. "Fighting and Writing: America`s Vietnam War Literature". *Journal of American Studies.* 4/1988, S. 25-42.

Ringnalda, Donald. "Tim O`Brien`s understood confusion". *Fighting and Writing the Vietnam War.* Hg. Donald Ringnalda. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.

Roundy, Peter E. "Images of Vietnam: Catch-22, New Journalism, and the Postmodern Imagination". Diss. Florida State University, 1981.

Schroeder, Eric James. "Truth-Telling and Narrative Form: The Literature of the Vietnam War". Diss. University of California, 1984.

Schroeder, Eric James. "Two Interviews: Talks with Tim O`Brien and Robert Stone". *Modern Fiction Studies.* Spring 1984, S. 135-164.

Smith, Lorrie N. "'The Things Men Do'. The Gendered Subtext in Tim O`Brien`s Esquire Stories". *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* Fall 1994, S. 16-40.

Stephenson, Gregory. "Struggle and Flight: Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Notes on Contemporary Literature*. 9/1984, S. 5-6.

Taylor, Gordon O. "Cacciato`s Grassy Hill. Examining Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Genre*. 4/1988, S. 393-407.

"The 'Truth' of Our Lives is Extremely Fragile. A Conversation with Tim O`Brien". New York: Penguin Publishers, 1995(?).

Vannatta, Dennis. "Theme and Structure in Tim O`Brien`s Going After Cacciato". *Modern Fiction Studies*. Summer 1981, S. 242-246.

Wilhelm, Albert E. "Ballad Allusions in Tim O`Brien`s 'Where Have You Gone, Charming Billy?'". *Studies in Short Fiction*. Spring 1991, S. 218-222.

Zins, Daniel L. "Imagining the Real: the Fiction of Tim O`Brien". *Hollins Critic*. 6/1986, S. 1-12.

Sonstige verwendete Literatur und Filme

Anglistik-Kompaß Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Hg. Martin Meyer. Kassel: Fachbereich Anglistik / Romanistik, Universität Gh Kassel, 1994.

Apocalypse Now. Regie Francis Ford Coppola. Drehbuch Francis Ford Coppola, John Milius und Michael Herr. Omni Zoetrope, 1979.

Beidler, Philip. *American Literature and the Experience of Vietnam*. Athens: University of Georgia Press, 1982.

Brockhaus. Die Enzyklopädie. 20. Auflage. 24 Bände. Mannheim & Leipzig: Brockhaus, 1997.

Brown, Larry. *Dirty Work*. Chapel Hill: Algonquin Books, 1989.

Dahms, Hellmuth Günther. *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten*. Darmstadt: WBG, 1997.

The Encyclopedia Americana. 30 Bände. Danburry: Encyclopedia Americana Corporation, 1980.

Federmann, Raymond (Hg.). *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. 2. Auflage. Chicago: Swallow Press, 1981

Fischer Lexikon Literatur. 3 Bände. Hg. Ulfert Ricklefs. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996.

Hassan, Ihab. "Noch einmal: Die Postmoderne (1985)". *Der zeitgenössische amerikanische Roman*. Band 3. Hg. Gerhard Hoffmann. München: Fink, 1988. S. 365-374.

Hawthorn, Jeremy. *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch*. Tübingen: Francke, 1994.

Heller, Joseph. *Catch 22*. London: Vintage, 1994.

Herr, Michael. *Dispatches*. New York: Vintage, 1991.

Hoffmann, Gerhard. "Situationalismus als epistemologisches bzw. ethisches Grundmuster des zeitgenössischen amerikanischen Romans und die Umwandlung der Situation ins Fantastische". *Der zeitgenössische amerikanische Roman*. Band 1. Hg. Gerhard Hoffmann. München: Fink, 1988. S.108-144.

Iser, Wolfgang. "Fiktion / Imagination". *Fischer Lexikon Literatur*. Band 1. Hg. Ulfert Ricklefs. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996, S. 662-679.

Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a.M.: Surkamp, 1993.

Johnson, Paul. *A History of the American People*. New York: Harper Collins, 1997.

Kearney, Richard. *The wake of imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Kershner. R. Brandon (Hg.). *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*. Case Studies in Contemporary Fiction. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993.

Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 12. Hg. Walter Jens. München: Kindler, 1988.

Longman History of the United States of America. Hg. Hugh Brogan. London: Longman, 1985.

Mason, Bobbie Ann. *In Country*. New York: harper & Row, 1998.

Metzler Literatur Lexikon. Hg. Günther & Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1984.

Meyer-Krentler, Eckhardt. *Arbeitstechniken Literaturwissenschaft*. 3. Auflage. München: Fink, 1993.

MLA Handbook for Writers of Research Papers. 3. Auflage. Hg. Joseph Gibaldi & Walter S. Achtert. New York: MLA, 1988.

The MLA Style Manual. Hg. Joseph Gibaldi & Walter S. Achtert. New York: MLA, 1985.

Nietzsche, Friedrich. *Gesammelte Werke: Der Wille zur Macht*. Band 19. München: Musarion, 1926.

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary History. Hg. J. A. Cuddon. London: Penguin, 1992.

Pütz, Manfred. "Zum Fiktionsbegriff des zeitgenössischen amerikanischen Romans: Ein historisch-systematischer Überblick im Lichte von Autorenäußerungen". *Der zeitgenössische amerikanische Roman*. Band 1. Hg. Gerhard Hoffmann. München: Fink, 1988. S. 81-107.

Schulze, Martin. *Geschichte der amerikanischen Literatur*. Berlin: Propyläen, 1999.

Wellek, René & Warren, Austin. *Theory of Literature*. London: Penguin, 1956.

Rezensionen

Armstrong, Robert. "Vietnam Ghosts arise in O`Brien`s novel". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Star Tribune Minneapolis, 02.10.1994.

Betsky, Celia. "Going After Cacciato". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. Commonweal. 15.09.1978, S. 603-604.

Blatz, Wolfgang. "Vielleicht...". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Die Rheinpfalz. 07.10.1995.

Bruckner, D. J. R. "A Storyteller For the War That Won`t End". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. New York Times. 03.04.1990, S. 15-17.

Caldwell, Gail. "At Home in the Inferno of Memory". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Boston Sunday Globe. 09.10.1994, S. 15-17.

Cummings, Mark. "The Things They Carried". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. English Journal. 01/1994, S. 82.

"Der traurige Held von Minnesota". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Der Spiegel. 47/1995.

Diehl, Digby. "O`Brien`s In the Lake of the Woods". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Playboy. 11 /1994, S. 32.

Dullinger, Angie. "Die Scham im Marschgepäck". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Münchener Abendzeitunng.22.05.1999.

"Editor`s Choice: And Bear in Mind". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. New York Times Book Review, 16.10.1994.

Edwards, Thomas R. "Feeding on Fantasy". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. New York Review of Books. 19.07.1979 S. 41-42.

Franklin, H. Bruce. "In the Lake of the Woods". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Progressive. 12 /1994, S. 40.

Freedman, Richard. "A Separate Peace". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. New York Times Book Review. 12.02.1978, S. 1, 21.

Freitag, Günter. "Akzeptiert werden nur die Sieger". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Der Standard. 29.09.1995.

"Geheimnisse und Lügen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Freundin. 05.12.1995.

"Geheimnisse und Lügen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Schweizer Illustrierte. 11.12.1995.

"Geheimnisse und Lügen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Vorwärts. 10/1995.

Groh, Jan. "Halsband aus menschlichen Zungen". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Die Welt. 20.03.1999.

Harris, Robert R. "Too Embarrassed Not To Kill". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. New York Times Book Review. 11.03.1990, S. 8.

Helling, Reinhard. "Bitterer Friede". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Rheinischer Merkur. 30.04.1999.

Herrmann, Franz-Josef. "Tim O`Brien". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Münchener Merkur. 08.09.1995.

Horst, Sabine. "Die Wiederkehr des Mordens". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Frankfurter Rundschau. 06.01.1996.

Ingendaay, Paul. "Erziehung vor My Lai". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 02.09.1995.

Isernhagen, Hartwig. "My Lai und die Wahrheit des Bösen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Neue Züricher Zeitung. 09.09.1995.

Iyer, Pico. "Missing in Contemplation". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Time. 04.10.1994, S. 74.

Kerrigan, Michael. "Memories of War". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Times Literary Supplement. 21.04.1995, S. 20.

Klinkenborg, Verlyn. "A Self-Made Man". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. New York Times Book Review. 09.10.1994, S. 1.

Knönagel, Axel. "Das Trauma einer ganzen Generation". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Das neue Buch. 06.02.1996.

Knönagel, Axel. "Ein Netz von Geheimnissen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Ostthüringer Zeitung. 23.03.1996.

Knönagel, Axel. "Wahrheit hat viele Facetten". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Südwest Presse. 02.04.1996.

Krumbholz, Martin. "Soldaten im Dschungel". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Süddeutsche Zeitung. 24.04.1999.

"Lebenslügen und ihr bitterer Preis". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Der Bund (Schweiz). 12/1995.

"Lebenslügen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Schaumburger Zeitung. 14.10.1995.

"Literaturclub". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Der Schweizer Buchhandel. 08.11.1995.

Loose, Julian. "The Story That Never Ends". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Times Literary Supplement. 29.06.1990, S. 708.

McKenzie, James. "Geschichten vom Einsatz der Bodentruppen". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Berliner Zeitung. 03.04.1999.

Meier, Richard. "In den Fängen des Bösen". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Welt am Sonntag. 08.10.1995.

O`Rourke, William. "Into Troubled Waters". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Chicago Tribune - Book World. 16.10.1994, S. 1, 8.

Pochoda, Elisabeth. "Vietnam. We`ve All Been There ". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. Nation. 25.03.1978, S. 344-346.

Rumpf, Frank. "Ein Mord am See?". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Kölner Stadt-Anzeiger. 03.05.1996.

Schmidt, Oliver. "Vietnam - und die Zeit danach". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Neue Osnabrücker Zeitung. 12.06.1999.

"Tim O`Brien". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Die Woche. 01.12.1995.

"Tip des Monats: Beladen".Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Stern. 17.06.1999.

Updike, John. "Going After Cacciato". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. New Yorker. 27.03.1978, S. 128-133.

Wade, Fox. "The Things They Carried". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Whole Earth Review. Fall 1995, S. 58.

"Was sie trugen". Rezension zu *The Things They Carried* von Tim O`Brien. Kultur News. 06/1999.

Wilson, Robert. "Dreaming of War and Peace". Rezension zu *Going After Cacciato* von Tim O`Brien. Washington Post - Book World. 19.02.1978, S. E4.

Zimmermann, Peter. "Der tiefe Fall eines Saubermannes". Rezension zu *In the Lake of the Woods* von Tim O`Brien. Spectrum. 11.11.1995.

Quellen im Internet

America Online

http://members.aol.com/dabug/obrien1.html

Atlantic Monthly

http://www.theatlantic.com/atlantic/altweb/aandc/brfrevs/brv9411.htm

Berliner Zeitung

http://www.BerlinOnline.de/kultur/lesen/belle/.html/belle.199914.02.html

Boldtype Magazine

http://www.randomhouse.com/boldtype/0998/index.html

Illyria

http://www.illyria.com/timbib.html

http://www.illyria.com/tobsites.html

Lopez Booksellers

http://www.lopezbooks.com/articles/obrien.html

Marabo Magazin

http://www.marabo.de/magazin/199907/lit.htm

Metroactive San Francisco

http://www.metroactive.com/papers/metro/10.19.95/obrien-9542.html

Modern Languages Assosciation

http://www.mla.org

New York Times

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-cacciato.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-carried.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-combat.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-lake.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-novel.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-nuclear.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-storyteller.html

http://www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-vietnam.html

Rutgers State University New Jersey

http://andromeda.rutgers.edu/~hbf/obrien.html

Time Magazine

http://www.pathfinder.com/time/magazine/archive/1994/941024/941024.books.html

University of Lousiana

http://www.usl.edu/NewsPublications/TheVermilion/95_09_22/words.html

Die Welt

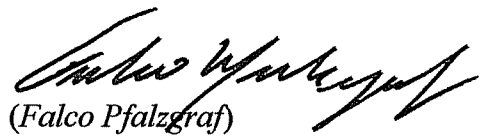
http://www.welt.de/daten/1999/03/20/0320lw63247.htx

ERKLÄRUNG

Gemäß §9 Absatz 5 der Verordnung über die Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien vom 01. Dezember 1969, GVBl. I S. 283, zuletzt geändert durch Verordnung vom 25.03.1993, GVBl I S. 113, erklärt der Unterzeichnete, Falco Pfalzgraf, hiermit folgendes:

Ich versichere, daß ich diese Arbeit selbständig verfaßt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, mit Quellenangaben kenntlich gemacht habe. Dies gilt auch für Skizzen, Zeichnungen und bildliche Darstellungen.

34125 Kassel, 31. Januar 2000



(Falco Pfalzgraf)